# MARSHALL McLUHAN

# SĂ ÎNȚELEGEM MEDIA

## EXTENSIILE OMULUI



Profesor universitar de origine canadiană și comentator al tehnologiei comunicaționale, Marshall McLuhan este autorul unor studii revoluționare despre rolul mijloacelor electronice de comunicare în cultura populară. McLuhan a anticipat declinul cărții tipărite, care va fi înghițită de televiziune și de alte mijloace electronice de comunicare.

Marshall McLuhan s-a născut în Edmonton, în Canada, în familia unui agent imobiliar și a unei actrițe, care juca în piese organizate în biserici. A studiat literatura engleză, istoria, economia și psihologia la Universitatea din Manitoba, în Canada, apoi și-a luat masteratul în literatura engleză la Trinity Hall, Cambridge. În 1937 se convertește la catolicism, după care va preda, toată viața, numai la universități catolice. Își ia doctoratul în 1942, la Cambridge, cu o teză despre retorica dramaturgului elizabethan Thomas Nashe și despre artele retorice. În 1959 devine directorul Proiectului pentru înțelegerea noilor media al National Association of Educational Broadcasters and US Office of Education, unde adună materiale pentru lucrarea *Să înțelegem media*. În 1963 este numit directorul Centrului pentru cultură și tehnologie de la Universitatea Toronto, unde sosesc, permanent, vizitatori din toată lumea pentru a-i asculta prelegerile despre mass-media.

McLuhan susținea că tehnologia reprezintă o prelungire a sistemului nervos uman și că schimbările tehnologice produc medii senzoriale noi, care ne alterează, treptat, tiparele de percepție. Forma mediului modelează conținutul. Una dintre ideile sale fundamentale, exprimate în *Să înțelegem media*, pune semnul egalității între mediul de comunicare și mesaj. Marshall McLuhan a publicat mai mult de douăzeci de cărți, printre care se numără *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man* (1951), *Explorations in Communication* (1960), *Galaxia Gutenberg* (1962), *The Medium Is the Message* (1967), *From Cliche to Archetype* (1970). Cărțile sale sunt traduse în 18 limbi.

MARSHALL McLUHAN

# Să înțelegem media

## Extensiile omului

Ediție critică de
W. TERRENCE GORDON

Traducere din limba engleză de
OVIDIU GEORGE VITAN

Curtea veche

BUCUREȘTI, 2011

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României**
**MCLUHAN, MARSHALL**
**Să înţelegem media : extensiile omului** /
Marshall McLuhan ; trad.: Ovidiu George Vitan. -
Bucureşti: Curtea Veche Publishing, 2011
Index
ISBN 978-973-669-748-7

I. Vitan, Ovidiu George (trad.)

659.3

Coperta: GRIFFON AND SWANS
www.griffon.ro

MARSHALL MCLUHAN
*Understanding Media: The Extensions of Man*,
critical edition, edited by Terrence Gordon



ISBN 978-973-669-748-7

## Introducere din partea editorului

În timp ce milioane de oameni urmăreau prima apariție la televizor a trupei Beatles, la câteva luni după asasinarea lui John F. Kennedy, unul dintre telespectatori s-a gândit să stabilească o legătură între cele două evenimente. Dacă noile ritmuri, versuri și tunsori ale celor patru băieți din Liverpool au distras, unora, atenția de la evenimentul absurd întâmplat la Dallas, pentru Marshall McLuhan au însemnat confirmarea faptului că mediul este mesajul*. McLuhan se pregătea să publice *Să înțelegem media* și să-și adjudece un loc în mișcările sociale și transformările petrecute în anii 1960, explicând acest fenomen ca efect al tehnologiei electronice asupra simțurilor și sensibilității oamenilor.

Din scrierile lui McLuhan, *Bartlett's Familiar Quotations* a reținut: „Noua interdependență electronică recreează lumea în imaginea unui sat global" și „Mediul este mesajul". Ca atâtea alte aforisme care îi plăceau lui McLuhan, „mediul este mesajul" este un paradox. Invită la reflecție și ne obligă să-i sondăm sensul, să-l interpretăm, să ni-l asumăm, să-l înțelegem devenind conținutul său — exact principiul acestui enunț. Influența economistului politic canadian Harold Innis, chiar fără a fi explicită în textul de bază al cărții *Să înțelegem media*, este evidentă în noțiunea potrivit căreia mediul este mesajul. Innis susținea că un mediu de comunicare exercită o influență puternică asupra răspândirii cunoștințelor în spațiu și timp, subliniind totodată necesitatea studierii caracteristicilor mediului pentru a estima influența asupra structurii sociale și culturale în care acționează. McLuhan a luat nucleul

---

* *The medium is the message*, în original. *Medium* (cuvânt de origine latină, care înseamnă și „loc public", „domeniu comun") este forma la singular a substantivului „media", formă fără echivalent în limba română. Și din acest motiv am optat pentru „mediu" în loc de „medium", dar mai ales datorită semnificației în latină și a faptului că în accepția lui McLuhan „media" în sensul curent e un caz particular al „mediului" (vezi Glosarul).

ideii aplicate de Innis la mijloacele de comunicare și a redefinit media ca fiind oricare dintre și în același timp toate extensiile tehnologice ale corpului și minții; aceasta este și ipoteza de lucru a cărții.

Stilul particular al cărții *Să înțelegem media* l-a obligat pe McLuhan să ne lămurească asupra sensului expresiei pentru care devenise deja celebru. În mod public, a propovăduit interferența modalităților senzoriale; în particular, era mai degrabă înclinat spre aspectul poetic, făcând o analogie între crearea de noi medii înconjurătoare în condițiile tehnologiei și apariția ultimului inel în creșterea unui trunchi de copac. Când vorbea despre limbaj ca primă tehnologie a omenirii, McLuhan utiliza aceeași analogie pentru a prelungi un ecou joycean: *utterings–outerings–outer rings**.

Innis și Joyce. Cei doi par companioni improbabili ca surse pentru o carte despre media, asta numai dacă nu ne amintim că metafora pentru viața și opera lui McLuhan este marinarul/pescarul din *O pogorâre în Maelstrom* a lui Edgar Allan Poe. Începând din 1946 (vezi studiul lui Marshall McLuhan — „Footprints in the Sands of Crime"), McLuhan a făcut referire în mod repetat la povestea omului care a supraviețuit curentului, învățând din tot ceea ce era în jurul său. În prefața la prima sa carte, *The Mechanical Bride*, McLuhan face referire la această strategie, când vine vorba de propria metodă: „Marinarul lui Poe s-a salvat studiind acțiunea vârtejului și cooperând cu acesta. Cartea de față, de asemenea, încearcă să atace exact curenții și presiunea din jurul nostru, instituite prin intermediul mecanic al presei, radioului, filmelor și publicității. Textul încearcă să transpună cititorul în centrul imaginilor în mișcare create de aceste lucruri, acolo unde va putea observa acțiunea care este în desfășurare și în care este implicat fiecare dintre noi".

McLuhan observatorul maelstromului, McLuhan investigatorul media încă nu absolvise Universitatea din Manitoba când a declarat în jurnalul său că nu va deveni niciodată academician. Simțea că învață în pofida profesorilor săi, și va deveni profesor de engleză în pofida

* Joc de cuvinte intraductibil; *uttering* — a spune ceva, *outer* — în afară, *ring* — cerc, intonație.

lui însuși. După Manitoba, a venit perioada în care a muncit ca absolvent la Universitatea Cambridge. Acolo a fost plantată sământa care l-a împins pe McLuhan spre analiza formelor media. Aducându-și aminte de anii petrecuți la Cambridge, reflecta la faptul că principalul scop al pregătirii academice din secolul XX este antrenarea percepției. Probabil nu există o frază care să sintetizeze mai bine țelul carierei sale — fie că preda literatura engleză studenților, fie că explica directorilor de corporații cât de puțin își înțelegeau propriile organizații.

Dacă McLuhan avea nevoie de un impuls care să-l orienteze decisiv către analiza formelor media, acesta a fost șocul prin care a trecut la primul său loc de muncă ca profesor. Studenții cu care a avut de-a face la Universitatea din Wisconsin, în 1936, erau cu numai cinci până la opt ani mai mici decât el, și totuși McLuhan simțea că-i desparte o prăpastie. A presupus că acest lucru are legătură cu metodele de învățare, cu metodele de înțelegere, și a simțit nevoia de a investiga fenomenul. Investigația l-a condus înapoi până la cele mai subtile lecții de antrenare a percepției primite de la profesorii săi de la Cambridge, cum ar fi I.A. Richards și, mai departe, la descoperirile semnate de James Joyce și Harold Innis; înapoi la Antichitate și la mitul lui Narcis, iar apoi din nou la structura mitică a culturii occidentale în condițiile tehnologiei electrice. De-a lungul drumului, au urmat și ocoluri prin lumea săracă a lui Dagwood și lumea bogată lingvistic din insulele Trobriand.

*Să înțelegem media* ocupă un loc central în opera lui McLuhan. A apărut prima dată la mai bine de 20 de ani după ce își scrisese teza de doctorat la Cambridge despre dramaturgul, scriitorul satiric și pamfletistul din secolul al XVI-lea, Thomas Nashe, și cu vreo 20 de ani înainte ca ideile lui McLuhan să-și găsească forma finală în lucrarea postumă, *Laws of Media,* scrisă împreună cu fiul său, Eric McLuhan. Privind retrospectiv, există un fir roșu al investigației intelectuale care merge înapoi până la Nashe și trece prin *Laws of Media.* Investigație iluminată de *Să înțelegem media.*

Cartea nu poate fi rezumată. McLuhan a vrut să fie așa. Când suntem copleșiți de informație, spunea el, mintea e nevoită să apeleze la recunoașterea modelelor pentru a face posibilă înțelegerea. *Să înțelegem*

*media* ilustrează această idee prin stilul ei. Cititorul trebuie să facă efortul de a capta ideile din carte, de fiecare dată când acestea trec în zbor pe lângă el. În capitolul întâi, poate scăpa atenției noțiunea de lumină electrică ca mediu de comunicare. Lipsa de atenție este explicată în capitolul cinci. Există și noțiunea de „închidere" ca echilibru, ca deplasare a percepției și ca formă de completare a imaginii (vezi Glosarul). Avem și prezența lui Narcis, personaj des întâlnit în carte, ca și metafora folosită de McLuhan pentru eșecul de a înțelege media ca pe extensii ale corpului uman, aceeași metaforă fiind folosită și pentru eșecul de a percepe mesajul (noile medii înconjurătoare) create de media (tehnologie). Îl găsim pe McLuhan explicând că răspunsul la puterea și viteza sporită ale extensiilor corpului este dat de și mai multe extensii. Chaplin, Joyce, Chopin, Pavlova, Eliot și Charles Boyer — se regăsesc cu toții în spațiul unui singur paragraf. Atunci când maelstromul lui McLuhan se mai liniștește, cititorul își poate confecționa o plută din ideile care au ieșit la suprafață:

1

Ne gândim la media ca mijloace de comunicare în primul rând: presa, radioul și televiziunea. McLuhan se gândește la mediu ca la o extensie a corpului sau minții umane: hainele prelungesc pielea, casa prelungește mecanismul de reglare a temperaturii corpului. Scărița șeii, bicicleta și automobilul sunt, toate, extensii ale piciorului uman. Un mediu sau o tehnologie pot fi orice extensie a corpului uman.

2

Formele media sunt aranjate în perechi, una „conținând-o" pe cealaltă. Astfel, telegraful conține cuvântul tipărit care conține scrisul care, la rândul său, conține vorbirea. Mediul conținut este mesajul mediului care îl conține, dar efectele celui din urmă sunt ascunse utilizatorului care se concentrează asupra celui dintâi. Deoarece aceste efecte sunt atât de puternice, orice mesaj, în sensul obișnuit de „conținut" sau „informație", are un impact mult mai redus decât mediul în sine. De aceea „mediul este mesajul".

3

Nu toate formele media acționează în pereche. McLuhan identifică două excepții. În exemplul de mai sus, vorbirea este mediul conținut de scris, dar aici lanțul formelor media se încheie. Gândul este proces nonverbal și pur. A doua excepție o constituie lumina electrică, aceasta permițând activități care ar fi imposibile pe întuneric. Faptul că aceste activități pot fi considerate „conținutul" luminii susține principiul lui McLuhan conform căruia orice mediu își exercită cel mai puternic efect schimbând forma, scara și viteza relațiilor și activităților umane.

4

Formele media sunt agenții schimbării în cadrul experienței noastre despre lume, în cadrul interacțiunii dintre noi, în modul în care ne folosim de simțurile noastre — simțuri pe care media le extinde. Ele trebuie studiate pentru efectele lor, deoarece interacțiunea constantă și inevitabilă dintre formele media oculteazǎ aceste efecte și scade abilitatea noastră de a utiliza media în mod eficient.

5

McLuhan spune că, de obicei, un mediu nou nu îndepărtează sau înlocuiește alt mediu, ci îi complică felul în care operează. Exact această interacțiune este cea care oculteazǎ efectele media. Tehnologia timpurie a oamenilor — cea din care au derivat scrisul, tiparul și telegraful — a fost vorbirea. Transformată în scriere, vorbirea a căpătat o puternică influență vizuală, producând efecte în organizarea socială și culturală care rezistă și în ziua de azi. Dar acest câștig a însemnat și o pierdere, pentru că scrisul a separat vorbirea de simțurile fizice. Iar când evoluția radioului a permis extensia vorbirii, a intervenit o pierdere similară, pentru că radioul a redus vorbirea la un singur simț — cel auditiv. Radioul nu este vorbire (deoarece noi doar ascultăm), dar creează iluzia, ca și scrisul, că ar conține vorbire.

## 6

Mulți observatori au considerat observațiile lui McLuhan ca fiind incisive și profunde, atunci când a publicat *The Mechanical Bride*; și la fel de mulți le-au respins ca fiind greșite. Când a apărut prima dată *Să înțelegem media*, au existat voci care nu au fost de acord nici măcar cu clasificarea elementară a formelor media în fierbinți (*hot*) și reci (*cool*). Contrastul este bazat pe sensurile speciale ale cuvintelor „definiție" și „informație" și pe sensurile fizice, mai mult decât pe sensurile în sine ale cuvintelor. McLuhan folosește sintagma „înaltă definiție", așa cum o regăsim în televiziune, cu sensul de bine definit, precis, solid, detaliat etc., cu referire la orice formă vizuală. Literele alfabetului, numerele, fotografiile și hărțile, de pildă, au înaltă definiție. Dacă formele, formatele și imaginile nu sunt foarte distincte, ele sunt de joasă definiție. În acest caz, ochii noștri scanează ceea ce este vizibil și adaugă ceea ce lipsește, ca în cazul schițelor, al desenelor animate etc.

Când McLuhan vorbește despre un mediu care transmite informație, nu se referă la fapte sau cunoștințe, ci la răspunsul simțurilor noastre la acel mediu. Exemplele de mai sus sunt limitate la simțul vizual, dar principiul se aplică la fel de bine și în cazul sunetelor. Un mediu de înaltă definiție oferă multă informație și cere puțin din partea utilizatorului, în vreme ce un mediu de joasă definiție furnizează puțină informație, și pune utilizatorul la muncă pentru a completa ceea ce lipsește. Aceasta este baza contrastului dintre formele media fierbinți și cele reci: înalta definiție este fierbinte; joasa definiție este rece. Iată câteva exemple furnizate de McLuhan:

| **RECE** | **FIERBINTE** |
|---|---|
| telefonul | radioul |
| vorbirea | tiparul |
| desenele animate | fotografiile |
| televiziunea | filmele |
| seminarul | lectura |

Contrastul lectură/seminar indică faptul că formele media fierbinți înseamnă participare scăzută, în timp ce formele media reci înseamnă participare intensă. Celelalte exemple ne amintesc faptul că participarea nu se referă în primul rând la implicarea intelectuală ca la „definiție" și „informație", ci la modul în care acționează un mediu asupra simțurilor noastre fizice.

7

Dezbătând mitul lui Narcis, McLuhan subliniază eroarea comună care constă în faptul că Narcis, se spune, s-a îndrăgostit de el *însuși*. De fapt, eșecul de a-și recunoaște imaginea s-a dovedit a fi cauza pierzaniei sale. Narcis a căzut pradă efectului tipic de amorțire al oricărei tehnologii, care atrage hipnotic utilizatorul în transă. Tehnologiile creează noi medii înconjurătoare, noile medii înconjurătoare creează durere, iar sistemul nervos al organismului reacționează pentru a bloca durerea. Numele Narcis derivă din cuvântul grecesc *narcosis*, care înseamnă amorțire.

Povestea lui Narcis înglobează fascinația obsesivă a omenirii față de noile extensii ale corpului, dar, în același timp, arată cum aceste extensii sunt de nedespărțit de ceea ce McLuhan numește „amputări". Roata, de exemplu, extinde laba piciorului uman și îi ușurează munca de a căra greutăți. Totodată, roata creează o presiune nouă, deoarece separă sau izolează de restul corpului laba extinsă a piciorului. Pedalarea pe o bicicletă sau accelerarea unei mașini implică laba piciorului într-o sarcină atât de specializată, încât o privează de abilitatea de a-și exercita funcțiunea de bază, și anume mersul. Mediul conferă putere prin extensie, dar imobilizează și paralizează ceea ce extinde. În acest sens, tehnologiile pot atât să extindă, cât și să amputeze. Amplificarea se transformă în amputare. Sistemul nervos central reacționează la stresul și dezorientarea provocate de amputare blocând percepția. Narcis, *narcosis*.

McLuhan identifică o altă lecție despre puterea media în mitul grecesc al lui Cadmus, cel care a semănat colți de dragon și a cules o armată. Tot Cadmus a fost cel care a introdus în Grecia alfabetul

fonetic (de origine feniciană). Colții de dragon reprezintă, astfel, o formă mai veche de scriere hieroglifică, din care s-a dezvoltat un alfabet mult mai puternic (vezi Glosarul).

8

În spatele figurii lui Narcis, McLuhan găsește o altă dimensiune a unor efecte opuse care decurg din trecerea de la tehnologiile mecanice la cele electronice. Această tranziție, însoțită de o creștere neîncetată a vitezei în toate activitățile umane, aduce modelul expansionist asociat cu vechea ordine, aflată în conflict cu forțele iminente ale noii ordini. Explozia, fie ea a populației sau a cunoașterii, devine implozie, fiindcă tehnologia electronică a creat un sat global în care cunoașterea trebuie să fie sintetizată, în loc de a fi scindată în specializări izolate.

McLuhan oferă exemple de tehnologii supraîncălzite, de culturi supraextinse, precum și ale schimbărilor rezultate. Drumurile supraextinse transformă orașele în autostrăzi și autostrăzile în orașe. În societatea industrială a secolului al XIX-lea, centrată pe procedurile fragmentate de la locul de muncă, atât lumea comercială, cât și lumea socială au început să pună un accent nou pe unificarea formelor de organizare (corporații, monopoluri, cluburi, societăți). Cât despre secolul XX, McLuhan caracterizează tema din *Așteptându-l pe Godot* a lui Samuel Beckett ca furnizând aspectele distructive ale vastului potențial creator al erei electronice. (Acest tip de efect este crucial în cadrul legilor integrate ale media, formulate ulterior în cariera lui McLuhan.)

9

Analiza lui McLuhan este centrată pe efectele media asupra tuturor nivelurilor societății și culturii, dar punctul de plecare este întotdeauna cel individual, deoarece formele media sunt definite ca extensii tehnologice ale corpului. Astfel, McLuhan își formulează adesea atât investigația, cât și concluziile, în termeni de raport între simțurile noastre fizice (măsura în care depindem de ele și relațiile dintre ele) și rezultatul modificărilor aduse acestui raport. Inevitabil, aceasta implică o dimensiune psihologică. De exemplu, atunci când a fost inventat

alfabetul, care a adus o intensificare a simțului vizual în procesul comunicării, văzul a obținut o asemenea prioritate asupra auzului, încât efectul limbajului și comunicării a redesenat concepția despre spațiu a societății alfabetizate.

McLuhan insistă asupra raporturilor dintre simțuri și asupra efectelor alterării acestora: în Africa, introducerea radioului, un mediu fierbinte care distorsionează balanța senzorială a culturii orale, a dus la inevitabilul efect de dezorientare și a reaprins războaiele tribale; în stomatologie, aparatul numit audiac este prevăzut cu căști care bombardează pacientul cu un zgomot atât de puternic, încât îi blochează durerea pricinuită de freza medicului; la Hollywood, adăugarea sunetului la filmele mute a sărăcit și, treptat, a eliminat rolul mimicii, cu tactilitatea și kinestezia sa.

Aceste exemple implică relațiile dintre cele cinci simțuri fizice care pot fi clasificate în funcție de gradul de fragmentare a percepției realizate cu ajutorul lor. Vederea este pe locul întâi, deoarece ochiul este un organ extrem de specializat. Urmează auzul, pipăitul, mirosul și gustul, simțuri din ce în ce mai puțin specializate. Prin contrast cu enorma putere a ochiului și cu distanțele de la care poate recepta un stimul, limba poate distinge numai dulcele, acrul, amarul și săratul, și numai în contact direct cu substanța care induce stimulul.

## 10

Atunci când cultura occidentală, cu alfabetul sau fonetic, este transplantată unor culturi orale, nealfabetizate, le fragmentează acestora organizarea tribală și produce primele exemple de hibridizare a formelor media cu puternicele ei efecte transformatoare (vezi capitolul 5). În același timp, electricitatea a transformat cultura occidentală, dislocându-i orientarea vizuală, specializată și fragmentată în favoarea modelelor orale și tribale. McLuhan păstrează metafora energiei violente, speculând asupra deznodământului final al acestor schimbări — fisiunea în cazul bombei atomice și fuziunea în cel al bombei cu hidrogen.

Hibridizarea culturilor este studiată intensiv de McLuhan, dar el oferă și alte exemple, cum ar fi lumina electrică, restructurând astfel

modelele existente de organizare socială și culturală prin eliberarea activităților acelei organizări de dependența față de lumina zilei.

McLuhan subliniază că formele media înțelese ca extensii ale corpului nu numai că alterează raportul dintre simțurile noastre fizice, dar când se întrepătrund, stabilesc noi raporturi între ele. Acest lucru s-a întâmplat atunci când radioul a apărut și a schimbat modul în care erau prezentate știrile, precum și felul în care erau discutate imaginile de film. Apoi a apărut televiziunea care a adus schimbări majore radioului.

Când formele media se întrepătrund, se schimbă atât forma, cât și utilizarea lor. La fel se întâmplă și cu viteza și intensitatea acțiunilor umane afectate, cu mediile înconjurătoare ale acestor media, cât și cu utilizatorii lor. Vehiculul pe pernă de aer este un hibrid între barcă și avion. Astfel, elimină nu numai nevoia de dispozitive care stabilizează aripile și chila, dar și mediile înconjurătoare cu rol de interfață, pistele de aterizare și docurile.

McLuhan a scris fără să aibă cunoștință despre tehnologia reacției galvanice a pielii sau despre Apple Newton. Poate că nici măcar nu și-ar fi putut imagina ce este un șoarece bio. În schimb, a indicat calea spre înțelegerea tuturor acestor lucruri, nu în sine, ci în relație unele cu altele, cu vechile tehnologii și, mai presus de orice, cu noi înșine — corpurile noastre, simțurile noastre fizice, echilibrul nostru psihic. Când a publicat *Să înțelegem media*, în 1964, era îngrijorat de faptul că omenirea se apropia de secolul XXI încătușată de percepțiile secolului al XIX-lea. Poate că și astăzi ar fi la fel de îngrijorat. Și ar continua să lanseze provocarea căreia trebuie să-i facă față orice cititor, în fiecare pagină a acestei cărți, pentru a-și rupe cătușele.

W. Terrence Gordon
Halifax, 2003

# Partea I

# Introducere la prima ediție

*În aceste câteva pagini introductive, McLuhan abia dacă face aluzie la materialul pe care îl va dezvolta capitol cu capitol, menționând numai extensiile pielii, mâinii sau piciorului și lumea publicității. În schimb, ne aduce la cunoștință, răspicat, tema unificatoare („lumea occidentală este în implozie") și consecințele acestei situații („aceasta este Epoca Neliniștii provocată de implozia electrică"), legându-le de scopul terapeutic al cărții („explorează în tehnologiile noastre contururile ființei umane extinse, căutând principiul inteligibilității în fiecare dintre tehnologii"). Vom întâlni, de asemenea, prima dintre referințele, ulterior constante, la opere literare („Teatrul absurdului dramatizează recenta dilemă a omului occidental, omul de acțiune care pare să nu fie implicat în acțiune"). Astfel de referințe consolidează tema lui McLuhan cu privire la faptul că artistul este întotdeauna înaintea timpului în materie de recunoaștere a efectelor noilor media. Deși McLuhan este privit adesea ca un optimist al tehnologiei sau chiar ca un vestitor al „tehnoutopiei", avertismentul său este explicit („dacă extensia conștiinței (...) se va dovedi un «lucru bun» este o întrebare care admite o plajă largă de răspunsuri"), iar credința sa clar nu este în tehnologia electrică, ci în realizarea „aspirațiilor vremurilor noastre pentru plenitudine, empatie și profunzime a conștientizării", născută de tehnologia în cauză. Spiritul lui McLuhan lucrează aici din plin, transformând un termen obscur din gramatica latină (ablativul absolut) într-un joc de cuvinte revelator. Același termen va apărea mult mai târziu într-o metaforă lingvistică irezistibilă cu referire la efectele formelor media (vezi „Roata, Bicicleta și Avionul",* capitolul 19). *McLuhan se lansează deja în tema cărții în plină viteză cu această introducere, provocându-ne să plonjăm împreună în ceea ce el numește „procesul creativ al cunoașterii".*

*Editorul*

James Reston scria în *The New York Times* (7 iulie 1957):

> Un director din domeniul sănătății a adus la cunoștință săptămâna aceasta că un mic șoarece, care probabil se uitase la televizor, a atacat o fetiță și pe pisica ei adultă... Atât șoarecele cât și pisica au supraviețuit, iar incidentul este înregistrat aici ca semn că lucrurile par să se schimbe.

După trei mii de ani de explozie, prin intermediul tehnologiilor fragmentare și mecanice, lumea occidentală face implozie. De-a lungul erei mecanice, ne-am extins corpurile în spațiu. Astăzi, după mai mult de un secol de tehnologie electrică, ne-am prelungit însuși sistemul nervos central într-o îmbrățișare globală, anulând spațiul și timpul, stârnind neliniștea pe planetă. Ne-am apropiat cu repeziciune de faza finală a extensiilor omului — simularea tehnologică a conștiinței, când procesul creativ al cunoașterii va fi extins în mod colectiv și corporatist la întreaga societate, așa cum ne-am extins deja simțurile și nervii cu ajutorul diverselor forme media. Dacă extensia conștiinței, atât de mult căutată de agenții de publicitate pentru anumite produse, se va dovedi un „lucru bun" este o întrebare care admite o plajă largă de răspunsuri. Este foarte puțin probabil să răspundem la astfel de întrebări despre extensiile omului fără să le luăm în considerare ca pe un întreg. Orice extensie, fie ea a pielii, a mâinii sau a piciorului, afectează întregul complex psihic și social.

Unele dintre extensiile principale, împreună cu anumite consecințe psihice și sociale ale acestora, sunt studiate în această carte. Cât de multă atenție s-a acordat acestor probleme reiese din consternarea unuia dintre editorii cărții. El a observat descurajat că „75% din materialul dumneavoastră este nou. O carte de succes nu se poate hazarda să aibă mai mult de 10% noutate". Un asemenea risc pare să merite a fi asumat în zilele noastre, când miza este foarte mare, iar nevoia de a înțelege efectele extensiilor omului devine tot mai urgentă cu fiecare oră care trece.

În era mecanică, acum în recesiune, se puteau lua multe măsuri fără prea mari probleme. Mișcarea lentă asigura amânarea reacțiilor pentru perioade considerabile de timp. Astăzi, acțiunea și reacțiunea au loc aproape în același timp. Trăim de-a dreptul mitic și integral, ca să zicem așa, dar continuăm să gândim în tiparele spațiului și timpului vechi, din era pre-electrică.

Omul occidental a obținut din tehnologia alfabetizării puterea de a acționa fără să reacționeze. Avantajele disocierii sale se văd în cazul chirurgului care ar deveni neputincios dacă s-ar implica emoțional în operație. Am dezvoltat arta de a îndeplini cele mai primejdioase operațiuni sociale cu o detașare completă. Dar detașarea noastră era o poziție de neimplicare. În era electrică, în care sistemul nostru nervos central este extins cu ajutorul tehnologiei pentru a ne implica în totalitatea manifestărilor umane și pentru a le încorpora în interioritatea noastră, participăm, în profunzime, la consecințele tuturor acțiunilor noastre. Nu mai este cu putință să adoptăm rolul reticent și disociat al occidentalului alfabetizat.

Teatrul absurdului dramatizează această dilemă recentă a occidentalului, omul de acțiune care pare să nu fie implicat în acțiune. Aceasta este originea și farmecul clovnilor lui Samuel Beckett. După 3 000 de ani de continuă apariție a mii de specialiști și de forme de specializare și alienare crescânde pentru extensiile tehnologice ale corpurilor noastre, lumea s-a comprimat printr-o schimbare dramatică. Fiind contractată electric, planeta nu este mai mult decât un sat. Viteza electricității aduce la un loc toate funcțiile sociale și politice într-o implozie care a accentuat puternic conștientizarea responsabilității omului. Factorul imploziv este cel care alterează poziția negrilor, a adolescenților și a altor grupuri. Aceste grupuri nu mai pot fi *conținute,* în sensul politic de asociere limitată. Ele sunt acum *implicate* în viața noastră, ca și noi în a lor, grație formelor media electrice.

Aceasta este Era Neliniștii provocată de implozia electrică care obligă la responsabilitate și participare, aproape indiferent de orice „punct de vedere". Caracterul parțial și specializat al punctului de vedere, oricât de nobil ar fi, nu ajută la nimic în era electrică. La nivel de informație, aceeași problemă a apărut la substituirea imaginii

integratoare cu un simplu punct de vedere. Dacă secolul al XIX-lea a fost vremea scaunului editorial, epoca noastră este cea a canapelei psihiatrului. Ca extensie a omului, scaunul este ablația specializată a posteriorului, un fel de ablativ absolut al acestuia, în care scaunul extinde ființa integrală. Psihiatrul utilizează canapeaua, deoarece elimină tentația de a exprima puncte de vedere personale și previne nevoia de a raționaliza evenimentele.

Aspirația vremurilor noastre către plenitudine, empatie și profunzime a conștiinței este o consecință naturală a tehnologiei electrice. Era industriei mecanice, anterioară celei electrice, considera exprimarea vehementă a unei viziuni personale drept modul natural de exprimare. Fiecare cultură și fiecare eră are modelul său preferat de percepție și cunoaștere, care tinde să funcționeze ca reper pentru oricine și orice. Semnul timpurilor noastre este aversiunea împotriva șabloanelor impuse. Suntem dintr-odată nerăbdători ca lucrurile și oamenii să-și declare total ființa. În această atitudine poate fi descoperită o nouă credință — o credință ce caută o armonie totală a existenței. Cu aceeași credință a fost scrisă această carte. Ea explorează contururile propriilor noastre ființe extinse în tehnologiile existente, căutând principiul inteligibilității în fiecare dintre ele. Fiind convins că este posibil să atingi punctul în care să înțelegi aceste forme astfel încât să le conferi o ordine folositoare, m-am apropiat de ele într-o lumină nouă, acceptând foarte puțin din înțelepciunea convențională cu privire la ele. S-ar putea spune despre media ceea ce a spus Robert Theobald despre crizele economice: „Există un factor adițional care ajută la controlarea crizelor, și acel factor este o mai bună înțelegere a desfășurării acestora". Examinarea originilor și a desfășurării extensiilor individuale ale omului ar trebui să fie precedată de o privire asupra unor aspecte generale ale media, sau ale extensiilor omului, începând cu amorțirea până acum neexplicată pe care fiecare extensie o provoacă individului și societății.

# Introducere la a doua ediție

*Așa cum vor arăta multe pasaje ce vor urma, acest text se adresează reacțiilor critice la adresa primei ediții a cărții, precum și neînțelegerii flagrante a anumitor aspecte. Se pare că în niciun alt text al său McLuhan nu concede atât de mult la a face afirmațiile atât de explicite pe cât și le dorește cititorul: „«mediul este mesajul» înseamnă...". Fără îndoială că autorul a făcut aceste concesii cu mare greutate. Cititorul care la finalul lecturii va ajunge să înțeleagă multiplele sensuri ale sintagmei „mediul este mesajul" va înțelege în același timp și că preferința lui McLuhan pentru un stil de scriere care explorează în loc să explice nu poate fi separată de tema rezumată în expresia „mediul este mesajul".*

*Editorul*

Jack Paar povestea că într-o zi și-a întrebat un prieten mai tânăr: „De ce voi, copiii, folosiți *cool* („rece" sau „grozav") referindu-vă de fapt la *hot* („fierbinte")?" Prietenul i-a răspuns: „Pentru că voi ați folosit cuvântul *hot* înainte să apărem noi." Este foarte adevărat, *cool* este adesea folosit în ziua de azi cu referire la ceea ce înainte era exprimat prin *hot*. Înainte, „o discuție încinsă" însemna una în care oamenii erau profund implicați. Pe de altă parte, o „atitudine *cool*" însemna o atitudine de obiectivitate detașată și dezinteres. În zilele acelea, cuvântul dezinteres desemna o calitate nobilă a imparțialității. Brusc, însă, a ajuns să însemne „nu-mi pasă câtuși de puțin". Cuvântul *hot* a coborât până la o utilizare similară pe măsură ce au avut loc aceste modificări profunde ale paradigmei. Dar termenul de argou *cool* conferă, de asemenea, și multe alte înțelesuri față de vechea idee de *hot*. El indică un fel de responsabilitate și participare în situații care implică toate capacitățile unei persoane. În acest sens, se poate spune că automatizarea este *cool*, în timp ce genurile mecanice mai vechi de „slujbe" specializate sau fragmentate sunt *square* („corecte"). Persoanele și situațiile „corecte" nu sunt *cool* pentru că manifestă prea puțin din obiceiul implicării profunde a capacităților noastre. Tinerii spun acum: „Umorul nu este *cool*". Glumele lor preferate țin cont de asta. Ei întreabă: „Ce e portocaliu și mormăie?" Răspunsul: „Un grepfrut electric". „De ce mormăie?!" Răspunsul: „Pentru că nu știe răspunsul." Se presupune că umorul nu este *cool* pentru că ne face să râdem de ceva, în loc să ne implice puternic în ceva. Povestea este eliminată din bancurile *cool*, dar și din filmele *cool*. Filmele lui Bergman și Fellini cer mult mai multă implicare decât cele narative. O poveste înglobează un set de întâmplări așa cum face o linie melodică în muzică. Melodia, *melos modos*, „drumul rotund", este o structură continuă, conectată la tot și repetitivă care nu este folosită în arta *cool* din Orient. Arta și poezia Zen provoacă implicare prin intermediul *intervalului*, nu prin cel al *conexiunii* utilizate în lumea organizată vizual a Occidentului. Spectatorul devine, în arta orientală, artist pentru că el trebuie să facă toate conexiunile.

Secțiunea despre „media fierbinți și reci" a dezorientat mulți cititori ai cărții *Să înțelegem media*, care nu au fost în stare să recunoască impresionantele schimbări structurale ale paradigmei umane ce au loc în ziua de astăzi. Argoul oferă un index rapid despre schimbarea percepției. Argoul se bazează nu pe teorie, ci pe experiența imediată. Cel care studiază formele media nu numai că va prețui argoul ca pe un ghid despre schimbarea percepției, dar le va studia ca modalități de a da naștere unor noi structuri perceptive.

Secțiunea despre „mediul este mesajul" poate că ar putea fi clarificată prin sublinierea faptului că orice tehnologie creează treptat un mediu înconjurător uman nou. Mediile înconjurătoare nu sunt ambalaje pasive, ci procese active. În splendida sa lucrare *Preface to Plato* (Harvard University Press, 1963), Eric Havelock pune în contrast cultura orală și cultura scrisă ale grecilor. Deja de pe vremea lui Platon cuvântul scris crease un nou mediu înconjurător care începuse să detribalizeze omul. Anterior, grecii se dezvoltaseră grație procesului de *enciclopedie tribală*. Memoraseră poeziile. Poeții ofereau înțelepciune operațională specifică pentru toate aspectele vieții. Odată cu apariția omului individual detribalizat, era nevoie de o nouă educație. Platon a conceput un astfel de program pentru cei care știau să scrie și să citească. Era bazat pe Idei. Cu ajutorul alfabetului fonetic, înțelepciunea clasificată a preluat conducerea în fața înțelepciunii operaționale a lui Homer și Hesiod și a enciclopediei tribale. Educația prin date clasificate a rămas programul Occidentului până în ziua de astăzi.

Totuși, în era electronică, clasificarea datelor cedează în fața recunoașterii șabloanelor, fraza-cheie la IBM. Când datele se mișcă instantaneu, clasificarea este prea fragmentară. Pentru a face față datelor la viteza electricității în situații tipice de „supraîncărcare cu informație", oamenii recurg la studiul configurației, asemenea marinarului din *Maelstrom*, a lui Edgar Allan Poe. Situația actuală, în care tinerii renunță la școală tot mai des, e de-abia la început. Tânărul elev al zilelor noastre crește într-o lume configurată electronic. Este o lume nu a roților, ci a circuitelor, nu a fragmentelor, ci a modelelor integrale. Elevul din ziua de azi *trăiește* mitic și în adâncime. La școală însă, el are de a face cu o situație organizată prin mijloacele informației clasificate. Subiectele

nu au legătură între ele. Sunt concepute vizual sub forma unei scheme. Elevul nu poate găsi nicio modalitate de a se implica și nici nu poate afla cum se leagă scena educațională de lumea „mitică" a datelor procesate electronic și de experiența care lui i se pare firească. După cum zicea un director de la IBM: „Copiii mei au trăit câteva vieți comparativ cu bunicii lor când au început clasa întâi."

„Mediul este mesajul" înseamnă, în termenii erei electronice, că a fost creat un mediu înconjurător complet nou. „Conținutul" acestui nou mediu înconjurător este vechiul mediu înconjurător mecanizat al erei industriale. Noul mediu înconjurător îl reprocesează pe cel vechi la fel de radical cum televiziunea reprocesează filmul. Și aceasta deoarece „conținutul" televiziunii este filmul. Televiziunea este ambientală și imperceptibilă, ca orice formă de mediu înconjurător. Noi suntem conștienți doar de „conținut" sau de vechiul mediu înconjurător. Când producția de mașini era la începuturi, a creat treptat un mediu înconjurător al cărui conținut era vechiul mediu înconjurător al vieții agrare și al artelor și meșteșugurilor. Acesta a fost ridicat la rang de artă de către noul mediu înconjurător mecanic. Mașina a transformat natura într-o formă de artă. Pentru prima dată, omul începea să privească natura ca pe o sursă de valori estetice și spirituale. A început să se minuneze de faptul că epocile anterioare nu fuseseră conștiente de lumea naturii ca artă. Fiecare tehnologie nouă creează un mediu înconjurător care este considerat el însuși deformat și în curs de degradare. Și totuși tehnologiile noi își transformă predecesorii în forme de artă. Când scrisul era o noutate, Platon a transformat vechiul dialog oral într-o formă de artă. Când tiparul era o noutate, Evul Mediu a devenit o formă de artă. „Viziunea elizabetană asupra lumii" era o viziune a Evului Mediu. Iar era industrială a transformat Renașterea într-o formă de artă, așa cum se vede în opera lui Jacob Burckhardt. Siegfried Giedion, la rândul lui, ne-a învățat în era electrică cum să vedem întreg procesul de mecanizare ca pe un proces artistic *(Mechanization Takes Command)*.

Pe măsură ce tehnologiile proliferează creând un set complet nou de medii înconjurătoare, oamenii au devenit conștienți de arte ca „anti-mediu" sau „contra-mediu" care ne furnizează mijloacele de a

percepe chiar mediul înconjurător. Deoarece, așa cum ne-a explicat Edward T. Hall în *The Silent Language*, oamenii nu conștientizează niciodată regulile de bază ale sistemelor sociale sau ale formelor culturale în care trăiesc. În ziua de astăzi, tehnologiile și mediile înconjurătoare pe care acestea le generează se succed atât de repede, încât fiecare mediu înconjurător ne face conștienți de următorul. Tehnologiile au început să exercite funcțiile artei în ceea ce privește sarcina de a ne face conștienți de consecințele psihice și sociale ale tehnologiei.

Arta ca anti-mediu devine mai mult ca niciodată un mijloc de a antrena percepția și judecata. Arta oferită ca marfă de consum, mai curând decât mijloc de a antrena percepția, este, după cum știm prea bine, ridicolă și snoabă. Studiul media, printre altele, deschide calea percepției. Și tot în cadrul acestuia, tinerii pot face muncă de cercetare de cel mai înalt nivel. Profesorul nu trebuie decât să invite elevul să alcătuiască un inventar cât se poate de complet. Orice copil poate enumera efectele modelatoare ale telefonului, radioului sau ale motorului de mașină asupra vieții și muncii prietenilor săi și asupra societății în care trăiește. O listă exhaustivă a efectelor media deschide multe și nebănuite căi ale conștiinței și investigației.

Edmund Bacon, membru al comisiei de urbanism a orașului Philadelphia, a descoperit că elevii de școală pot fi cercetători și colegi neprețuiți în materie de refacere a imaginii orașului. Intrăm într-o nouă eră a educației, care este programată mai curând pentru descoperire, decât pentru instruire. Pe măsură ce mijloacele de a-ți aduce contribuția cresc, crește și nevoia de reflecție sau de recunoaștere a modelelor. Celebrul experiment Hawthorne, de la General Electric de lângă Chicago, a relevat un efect misterios, în urmă cu câțiva ani. Indiferent ce schimbări surveneau în situația muncitorilor, aceștia lucrau mai mult și mai bine. Indiferent dacă lumina, căldura și relaxarea erau ajustate mai prietenos sau nu, cantitatea și calitatea activității muncitorilor tot se îmbunătățeau. Cercetătorii au conchis abătuți că testarea distorsiona rezultatele. Ei, însă, au omis faptul crucial că, atunci când muncitorilor li se permite să-și conjuge energiile într-un proces de învățare și descoperire, eficiența este fenomenală.

Am menționat mai sus că fenomenul renunțării la școală se va agrava din cauza frustrării produse de nevoia de participare a elevului la procesul de învățare. Această situație are legătură și cu problema „copilului dezavantajat cultural". Acest copil trăiește nu numai în ghetouri, dar tot mai mult și în cartierele clasei superioare. Copilul dezavantajat cultural este copilul TV. Aceasta pentru că televiziunea a furnizat un nou mediu înconjurător, de o slabă orientare vizuală și de implicare sporită, care face dificilă acomodarea cu vechiul nostru sistem și model educațional. O soluție de natură culturală ar fi ridicarea nivelului vizual al imaginilor televizate pentru a permite elevului să aibă acces la vechea lume vizuală a sălii de clasă și a programei școlare. Această strategie ar merita încercată ca soluție temporară. Dar televiziunea este doar o componentă a mediului înconjurător electric, care a succedat vechii lumi a roții, a șurubului și piuliței. Am fi nesocotiți dacă nu ne-am ușura prin orice mijloace posibile tranziția de la lumea fragmentată vizual a sistemului educațional existent.

Filozofia existențială, ca și teatrul absurdului, reprezintă antimedii înconjurătoare care ne oferă un indiciu cu privire la presiunile noului mediu înconjurător electric. Jean-Paul Sartre, ca de altfel și Samuel Beckett sau Arthur Miller, a declarat că inutilitatea schemelor și a datelor clasificate ar fi o portiță de scăpare. Până și cuvintele „scăpare" și „viață prin substitut" s-au estompat din noua scenă a implicării electronice. Tehnicienii din televiziuni au început să exploreze aspectul de alfabet Braille al imaginii TV ca mijloc de a permite orbilor să vadă cu ajutorul unei imagini proiectate direct pe pielea lor. Trebuie să folosim toate formele media în acest mod, pentru a reuși să ne dăm seama de situația în care ne aflăm.

În capitolul întâi există câteva versuri din *Romeo și Julieta* modificate jucăuș pentru a face o aluzie la televiziune. Unii exegeți și-au imaginat că autorul, fără să vrea, a citat versurile greșit.

Puterea artelor de a anticipa viitoare dezvoltări sociale și tehnologice, la distanță de o generație și chiar mai multe, a fost recunoscută de mult. În acest secol, Ezra Pound a numit artistul „antena rasei umane". Arta ca radar funcționează pe post de „sistem de alarmă timpurie", dacă se poate spune astfel, permițându-ne să descoperim ținte sociale

și psihice cu mult timp înainte, pentru a ne pregăti să le înfruntăm. Acest concept al artelor cu rol profetic contrastează cu ideea populară a artelor ca fiind autoexpresive. Dacă arta este un „sistem de alarmă timpurie", ca să folosim o frază din cel de-al Doilea Război Mondial, când radarul era o noutate, arta are cea mai puternică relevanță nu numai pentru studiul media, ci și pentru dezvoltarea controlului asupra media.

Când radarul era o noutate, s-a considerat necesar să se elimine sistemul de baloane de protecție a orașelor, care precedase radarul. Baloanele interferau cu feedback-ul electric al noilor informații furnizate de radar. Acesta este și cazul unei mari părți a programei noastre școlare, ca să nu mai pomenim de generalitatea artelor. Ne putem permite să utilizăm numai acele particularități ale lor care îmbunătățesc percepția asupra tehnologiilor, asupra consecințelor lor psihice și sociale. Arta ca radar al mediului înconjurător își asumă funcția de instrucție perceptuală indispensabilă, mai curând decât rolul de dietă privilegiată a elitelor. În timp ce arta ca feedback de radar conferă o imagine integrală dinamică și în schimbare, scopul ei poate că nu este să ne permită nouă schimbarea, ci mai curând să menținem cursul drept către țelurile permanente, chiar și în prezența celor mai noi inovații. Am descoperit, deja, inutilitatea schimbării țelurilor de fiecare dată când ne schimbăm tehnologiile.

# 1

# Mediul este mesajul

*Textul acestui capitol salvează titlul din statutul de clișeu la care degenerase imediat după ce McLuhan a postulat expresia, furnizând un calificativ important: „mediul este* din punct de vedere social *mesajul". Această precizare ne aduce aminte și consolidează o observație-cheie din introducerea lui McLuhan: „Orice extensie (...) afectează întregul complex psihic și social". Acesta este principiul prim pentru orice proiect care vizează înțelegerea funcționării oricărei media. Aici, ca și oriunde, formularea memorabilă din titlul capitolului a pus în umbră afirmații, în egală măsură concise și cruciale din text, cum ar fi „Nimic nu urmează ca urmare, cu excepția schimbării", sau resuscitarea efectuată de McLuhan asupra observațiilor lui Hume cu privire la noțiunile de cauzalitate eronate. Este repetată în conjuncție cu menționarea explicită a lui Hume în capitolul 9, „Cuvântul scris", și explorată și în alte locuri în carte în legătură cu interacțiunea dintre tehnologie și cultură, și în mod special falia dintre cauzalitatea internă și cea externă, ca o caracteristică a analfabetismului vs. culturi vizuale, și înțelesul cauzalității în condițiile tehnologiei electrice. Rafinarea noțiunii de cauzalitate în relație cu media a continuat să ocupe gândirea lui McLuhan timp de ani de zile după prima ediție a cărții sale. Temele sale majore, ale șabloanelor organice, fragmentării automatizării, mitului (vezi Glosarul) sunt toate prezentate în acest capitol, iar un gigant din industria media, David Sarnoff de la RCA, este făcut praf și aruncat în galeria aglomerată a celor despre care lui McLuhan îi place să spună că nu au înțeles absolut nimic din acțiunea fundamentală a media. Printre cei cruțați de această judecată se numără Kenneth Boulding. Prima dintre cele două referiri la cartea acestuia,* The Image, *apare aici, cu un citat care indică faptul că Boulding i-a furnizat lui McLuhan o idee valoroasă pe care s-o exploreze și s-o integreze în gândirea sa: „Înțelesul unui mesaj este schimbarea care se produce într-o imagine".*

*Editorul*

Într-o cultură ca a noastră, obișnuită de mult timp să împartă și să despartă lucrurile ca să le controleze, este oarecum șocant să ți se aducă aminte că, în mod operațional și practic, mediul este mesajul. Aceasta nu înseamnă altceva decât a spune următorul lucru: consecințele personale și sociale ale oricărui mediu — cu alte cuvinte, ale oricărei extensii ale noastre — rezultă din noua dimensiune care este introdusă în activitățile noastre prin intermediul fiecărei extensii ale noastre sau prin orice tehnologie nouă. Este adevărat că, prin automatizare, de exemplu, noile modele ale asocierii umane tind să elimine locurile de muncă. Acesta este rezultatul negativ. În mod pozitiv, automatizarea creează „roluri" pentru oameni, cu alte cuvinte crește profunzimea implicării în munca lor și în asocierea umană pe care a distrus-o tehnologia mecanică anterioară. Mulți ar fi tentați să declare că nu mașina, ci ceea ce s-a făcut cu mașina era înțelesul sau mesajul. În ceea ce privește modurile în care mașina a alterat relațiile dintre noi și cu noi înșine, n-a contat câtuși de puțin dacă ne-au schimbat fulgii de porumb sau automobilele Cadillac. Restructurarea muncii și asocierii umane a fost modelată de tehnica fragmentării, care este esența tehnologiei mașinii. Esența tehnologiei automatizării este exact opusul. Este integrală și descentralizatoare în profunzime, așa cum mașina era fragmentară, centralizatoare și superficială în structurarea relațiilor umane.

Exemplul luminii electrice poate ilustra cele de mai sus. Lumina electrică este informație pură. Este un mediu fără mesaj, cu excepția cazului în care este utilizată pentru a reda reclame sau nume. Acest lucru, caracteristic tuturor media, înseamnă că pentru orice mediu „conținutul" este un alt mediu. Conținutul scrisului este vorbirea, tot așa cum și cuvântul scris este conținutul tiparului, iar tiparul este conținutul telegrafului. Dacă se pune întrebarea: „Care este conținutul vorbirii?", este necesar să se răspundă: „Este un proces real de gândire, lucru care în sine este nonverbal". O pictură abstractă reprezintă manifestarea directă a proceselor gândirii creative așa cum pot apărea, de pildă, în designul computerelor. Noi ne referim aici la consecințele psihice și sociale ale designurilor sau modelelor care amplifică sau

accelerează procesele existente. Aceasta pentru că „mesajul" oricărui mediu sau al oricărei tehnologii este schimbarea gradării, ritmului sau modelului pe care îl introduce în activitățile umane. Calea ferată nu a introdus mișcarea, transportul, roata sau drumul în societatea umană, dar a accelerat și lărgit scara activităților umane anterioare, creând genuri total noi de orașe și noi genuri de muncă și relaxare. Aceasta s-a întâmplat indiferent dacă drumul de fier a funcționat într-un mediu tropical sau nordic și este, practic, independent de încărcătura sau conținutul mediului de cale ferată. Avionul, pe de altă parte, accelerând rata transportului, tinde să dizolve forma de oraș, politica și asocierile bazate pe calea ferată, cu totul independent de scopul în care este utilizat.

Să ne întoarcem la lumina electrică. Este lipsit de importanță dacă lumina este utilizată în neurochirurgie sau la un meci de baseball în nocturnă. S-ar putea argumenta că aceste activități sunt cumva „conținutul" luminii electrice, din moment ce ele nu ar putea exista fără lumina electrică. Acest lucru pur și simplu subliniază ideea că „mediul este mesajul" deoarece mediul este cel care modelează și controlează dimensiunea și forma acțiunii sau asocierii umane. Conținutul sau utilizarea acestor media este pe cât de divers, pe atât de ineficient în a trasa forma asocierii umane. Într-adevăr, într-un mod care a devenit tipic, „conținutul" oricărui mediu ne oculteazā caracteristica mediului respectiv. De-abia în zilele noastre industriile au devenit conștiente de diversele tipuri de afaceri în care s-au angajat. Când IBM a descoperit că afacerea lor nu era producerea echipamentelor de birou sau a mașinilor pentru afaceri, ci că afacerea lor era procesarea informației, a început să navigheze cu o viziune clară. General Electric Company își datorează o parte considerabilă din profituri becurilor și sistemelor de iluminare. Încă nu a descoperit că, la fel de mult ca și AT&T, afacerea lor este transferul informației.

Lumina electrică nu e percepută ca un mediu de comunicare doar pentru că nu are „conținut". Iar acest lucru o face un exemplu de neprețuit pentru modul în care oamenii omit complet să studieze media. Pentru că numai în clipa în care lumina electrică este folosită pentru a reda numele unui brand este remarcată ca mediu. Și atunci nu lumina,

ci „conținutul" (sau ceea ce este de fapt un alt mediu) este remarcat. Mesajul luminii electrice este ca și mesajul energiei electrice în industrie: total radical, infiltrant și descentralizat. Pentru că lumina electrică și energia electrică sunt separate de utilizările lor, și cu toate acestea ele elimină factorul temporal și pe cel spațial din asocierile umane exact așa cum o fac și radioul, telegraful, telefonul și televiziunea, creând implicare în profunzime.

Un manual aproape complet de studiere a extensiilor omului poate fi alcătuit din fragmente din Shakespeare. S-ar putea despica firul în patru pe tema dacă Shakespeare se referea sau nu la televizor în cunoscutele versuri din *Romeo și Julieta*:

> Ce licăr joacă în fereastră? Ah!
> Vorbește, dar nimic nu spune.

În *Othello*, care, în aceeași măsură ca și *Regele Lear*, tratează problema chinurilor oamenilor transformați de iluzii, există următoarele versuri care ne relevă intuiția lui Shakespeare cu privire la puterea de transformare a noilor media:

> Dar, oare, nu-s și farmece prin care
> Se poate amăgi și fecioria,
> Și tinerețea? N-ai citit, Rodrig,
> De-așa ceva?*

În *Troilus și Cresida*, care este aproape în întregime dedicată unui studiu atât psihic, cât și social despre comunicare, autorul dovedește că este conștient de faptul că adevărata navigare socială și politică depinde de anticiparea consecințelor inovației:

> În statul ce nu doarme, veghea știe
> Câți bobi de aur are-n paza-i Plutus;
> Măsoară fundul marilor adâncuri,

* William Shakespeare, *Othello*, traducere de Ion Vinea, în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 6, Editura Univers, București, 1987, pp. 271–272.

Cu gândul ne-nsoțește și, ca zeii,
Îi dezvelește leagănul său mut.*

Conștientizarea efectelor media, independent de „conținutul" sau programarea lor, a fost indicată în enervanta strofă a unui autor anonim:

În gândirea modernă (dacă nu și practic)
Ce nu face nimic, nu există faptic,
Și așa ajungem drept la înțelepciunea
Ce descrie scărpinatul, nu și mâncărimea.

Același fel de conștientizare totală și configurativă, care relevă de ce mediul este din punct de vedere social mesajul, a apărut în cele mai recente și radicale teorii medicale. În cartea sa *Stress of Life*, Hans Selye vorbește despre descurajarea unui coleg de cercetare, la auzul teoriei autorului:

> Când m-a văzut așa de pornit pe încă o descriere pasională a ceea ce am observat la animalele tratate cu acest material impur și toxic, s-a uitat la mine cu o privire tristă și mi-a zis cu o evidentă disperare: „Dar, Selye, încearcă să-ți dai seama ce faci până nu e prea târziu! Tocmai ai decis să-ți petreci toată viața studiind farmacologia mizeriei!"
>
> Hans Selye, *Stress of Life*

Așa cum Selye abordează situația totală a mediului în teoria „stresului" despre boală, tot așa și cea mai recentă abordare a studierii formelor media ia în considerare nu numai „conținutul", dar și mediul și matricea culturală în care operează respectivul mediu. Mai vechea neconștientizare a efectelor psihice și sociale din media poate fi ilustrată prin orice declarație convențională.

---

* William Shakespeare, *Troilus și Cresida*, traducere de Leon D. Levițchi, în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 6, Editura Univers, București, 1987, p. 62.

Acceptând un grad onorific la Universitatea din Notre Dame, în urmă cu câțiva ani, generalul David Sarnoff a declarat: „Prea suntem inclinați să facem din instrumentele tehnologiei țapul ispășitor pentru păcatele celor care le mânuiesc. Produsele științei moderne nu sunt în sine bune sau rele; felul în care sunt utilizate le determină valoarea". Aceasta este vocea somnambulismului actual. Să zicem c-am fi spus: „Plăcinta cu mere nu este în sine bună sau rea; felul în care e utilizată îi determină valoarea". Sau: „Virusul variolei nu este în sine bun sau rău; felul în care e utilizat îi determină valoarea". Și încă: „Armele de foc nu sunt în sine bune sau rele; felul în care sunt utilizate le determină valoarea". Cu alte cuvinte, dacă gloanțele ajung la oamenii care trebuie, e bine. Dacă televizorul trage cu muniția potrivită în oamenii potriviți, e bine. Nu sunt pervers. Pur și simplu, nu există în declarația lui Sarnoff nimic care să reziste la o minimă examinare, deoarece ignoră natura mediului, exact în stilul narcisist al unui om hipnotizat de amputarea și extensia propriei ființe într-o nouă formă tehnică. Generalul Sarnoff a continuat explicându-și poziția față de tehnologia tiparului, declarând că tiparul a provocat circulația multor lucruri fără valoare, dar, totodată, a diseminat Biblia și învățămintele vizionarilor și ale filozofilor. Generalului Sarnoff nu i-a trecut niciodată prin cap că nicio tehnologie nu poate face altceva decât *să se adauge* pe ea însăși la ceea ce noi deja suntem.

Economiști cum ar fi Robert Theobald, W.W. Rostow și John Kenneth Galbraith explică de ani de zile cum se face că „economia clasică" nu poate explica schimbarea sau creșterea. Iar paradoxul mecanizării constă în faptul că, deși este ea însăși cauza creșterii maxime și a schimbării, principiul ei, al mecanizării, exclude exact posibilitatea creșterii sau înțelegerea schimbării. Aceasta pentru că mecanizarea se face prin fragmentarea oricărui proces și introducerea părților fragmentate într-o serie. Și totuși, după cum arăta David Hume în secolul al XVIII-lea, nu există principiu de cauzalitate într-o simplă succesiune. Că un lucru urmează după altul nu înseamnă nimic. Nimic nu urmează ca urmare, cu excepția schimbării. Astfel, cea mai mare răsturnare de situație s-a întâmplat în cazul electricității, care a încheiat succesiunea făcând ca lucrurile să devină instantanee. Cu viteză

instantanee, cauzele lucrurilor tind din nou spre conștientizare, cum nu au făcut cu lucrurile în succesiune, respectiv înlănțuite. În loc să ne întrebăm ce a fost mai întâi, oul sau găina, brusc rezultă că găina a fost ideea unui ou de a face mai multe ouă.

Chiar înainte ca un avion să spargă bariera sunetului, undele sonore devin vizibile pe aripa avionului. Faptul că brusc sunetul se vede atunci când se termină este un exemplu valid al marelui model al ființei care revelează forme noi și opuse exact când formele anterioare ajung la apogeul manifestării lor. Mecanizarea n-a fost niciodată atât de evident fragmentată sau de secvențială ca la nașterea filmului, momentul care ne-a translat dincolo de mecanism, în lumea creșterii și a interrelaționării organice. Filmul, accelerând brusc mecanicul, ne-a purtat din lumea succesiunii și a conexiunilor în lumea configurației și structurii creative. Mesajul mediului filmului este unul al tranziției de la conexiuni liniare la configurații. Tranziția este cea care a produs observația acum corectă: „Dacă funcționează, e depășit". Atunci când viteza electrică preia ștafeta de la succesiunile mecanice ale filmului, liniile de forță din structuri și din media devin limpezi. Ne întoarcem la forma completă a iconicității.

Pentru o cultură elitistă și mecanizată, filmul a apărut ca o lume de iluzii triumfătoare și de vise care puteau fi cumpărate cu bani. Acesta este momentul din istoria filmului în care a apărut cubismul, descris de E.H. Gombrich (*Art and Illusion*) drept „cea mai radicală tentativă de a elimina complet ambiguitatea și de a instaura o singură lectură a imaginii — aceea a construcției făcute de om, a canavalei colorate". Aceasta deoarece cubismul a substituit simultan toate fațetele unui obiect pentru „punctul de vedere" sau fațeta iluziei de perspectivă. În locul iluziei specializate a celei de a treia dimensiuni pe canava, cubismul pune la punct o întrepătrundere a planurilor, o contradicție a lor sau chiar un conflict dramatic al șabloanelor, luminii, texturilor care „direcționează mesajul acasă" prin implicare. Cubismul este privit de mulți observatori ca fiind un exercițiu de pictură, nu de iluzie.

Cu alte cuvinte, cubismul, redând interiorul și exteriorul, partea de sus, cea de jos, din spate, din față și restul, în două dimensiuni,

renunță la iluzia perspectivei în favoarea conștiinței senzoriale a întregului. Cubismul, mizând pe conștiința totală instantanee, a anunțat deodată că *mediul este mesajul*. Nu este evident că în momentul în care secvența cedează în fața simultanului, ne aflăm în lumea structurii și a configurației? Nu asta s-a întâmplat în fizică, ca și în pictură, în poezie și comunicare? Segmente specializate ale atenției au trecut în câmpul total și acum putem spune destul de firesc „mediul este mesajul". Înainte de viteza electrică și de perspectiva totală, nu era evident că mediul este mesajul. Mesajul părea a fi „conținutul", așa cum de pildă oamenii obișnuiau să întrebe *ce* reprezintă cutare tablou. Și totuși, nu le-a trecut prin cap să se întrebe ce este o melodie și nici ce este o casă sau o rochie. În aceste privințe, oamenii rețineau numai parțial înțelesul întregului șablon, al formei și funcției ca întreg. Dar în era electrică această idee integrală a structurii și configurației a devenit atât de prevalentă, încât teoria educațională a trebuit să abordeze problema. În loc să lucreze cu „probleme" specializate în aritmetică, abordarea structurală urmează acum liniile de forță din câmpul numerelor și pune copiii mici să mediteze asupra teoriei numerelor și a „configurațiilor".

Cardinalul Newman spunea despre Napoleon că „înțelegea gramatica prafului de pușcă". Napoleon fusese atent și la alte forme media, mai ales la telegraful semafor sau telegraful optic, lucru care i-a conferit un mare avantaj asupra inamicilor. Sunt de reținut cuvintele sale: „Trei ziare ostile sunt mult mai de temut decât o mie de baionete".

Alexis de Tocqueville a fost primul care a stăpânit gramatica tiparului și a tipografiei. În acest mod, el a putut să interpreteze mesajul schimbărilor care urmau să aibă loc în Franța și America exact ca și cum ar fi citit dintr-un text care i-ar fi fost pus în mână. Practic, secolul al XIX-lea în Franța și America era o carte deschisă pentru Tocqueville, deoarece învățase gramatica tiparului. Așa că știa, bunăoară, și când acea gramatică nu se aplica. A fost întrebat de ce nu a scris o carte despre Anglia, din moment ce o cunoștea și o admira. Tocqueville a răspuns:

> Ar trebui să ai un grad neobișnuit de nebunie filozofică pentru a te crede în stare să judeci Anglia după șase luni. Un an mi s-a părut o perioadă prea scurtă ca să apreciez corect Statele Unite, deși este

> mult mai ușor să capeți noțiuni clare și precise despre America decât despre Marea Britanie. În America, toate legile derivă, într-un fel, din aceeași linie de gândire. Întreaga societate, ca să zic așa, e fondată pe un singur lucru; totul se naște dintr-un principiu simplu. America poate fi comparată cu o pădure divizată de o multitudine de străzi drepte care converg toate în același punct. Nu trebuie decât să găsești centrul și totul ți se arată dintr-o privire. În schimb, în Anglia cărările se încrucișează și numai parcurgând-o pe fiecare îți poți face o imagine despre întreg.

Tocqueville, în opera sa timpurie despre Revoluția franceză, a explicat cum cuvântul tipărit a fost factorul care, atingând saturația culturală în secolul al XVIII-lea, a omogenizat națiunea franceză. Francezii erau același gen de oameni din nord până în sud. Principiile tipografice ale uniformității, continuității și liniarității fuseseră scrise peste complexitățile vechii societăți feudale și orale. Revoluția a fost înfăptuită de către noii literați și avocați.

În Anglia, însă, puterea vechilor tradiții orale ale dreptului comun era atât de mare, fiind susținută și de instituțiile medievale ale Parlamentului, încât uniformitatea sau continuitatea noii culturi vizuale a tiparului nu putea să preia complet controlul. Rezultatul a fost faptul că cel mai important eveniment din istoria Angliei nu a avut loc niciodată; este vorba despre Revoluția engleză în linia Revoluției franceze. Revoluția Americană nu a avut instituții legale medievale pe care să le elimine, în afară de monarhie. Și mulți au fost cei care au afirmat că președinția americană a devenit mult mai personală și monarhică decât ar putea fi vreodată o monarhie europeană.

Contrastul dintre Anglia și America, relevat de către Tocqueville, se bazează clar pe faptul că toată cultura tipografiei și a tiparului creează uniformitate și continuitate. Anglia, spunea el, a respins acest principiu și s-a agățat în continuare de tradiția dinamică și orală a dreptului comun. De aici și discontinuitatea și calitatea imprevizibilă a culturii engleze. Gramatica tiparului nu poate ajuta la interpretarea mesajului unei culturi sau instituții orale. Aristocrația engleză a fost catalogată în mod corect, de către Matthew Arnold, drept barbară, deoarece puterea și statutul ei nu aveau nicio legătură cu știința de

carte sau cu formele culturale ale tipografiei. Ducele de Gloucester i-a spus lui Edward Gibbon la publicarea cărții *Decline and Fall*: „Ha, încă o afurisită de carte groasă, domnule Gibbon? Mâzgăliți, mâzgăliți, mâzgăliți, domnule Gibbon?" De Tocqueville era un aristocrat cu un nivel al științei de carte ce se putea detașa de valorile și supozițiile tipografiei. Acesta este motivul pentru care a fost singurul care a înțeles gramatica tipografiei. Or, numai în aceste condiții, cu detașare față de orice structură sau mediu, pot fi discernute principiile și liniile de forță. Pentru că orice mediu are puterea de a-și impune propria ipoteză asupra celor nepregătiți. Predicția și controlul constau în a evita această stare subliminală a transei lui Narcis. Dar cel mai mare ajutor în acest sens este pur și simplu să știi că vraja își poate face efectul imediat după contact, ca la primele versuri ale unei melodii.

*A Passage to India* de E.M. Forster este un studiu dramatic despre inabilitatea culturii orientale orale și intuitive de a se confrunta cu șabloanele experienței de tip european, rațională și vizuală. „Rațional", desigur, înseamnă de mult timp pentru Occident „uniform, continuu și secvențial". Cu alte cuvinte, noi am confundat judecata cu dreptul comun și raționalismul cu o singură tehnologie. Astfel, în era electrică, omul pare să devină irațional, în viziunea convențională a Occidentului. În romanul lui Forster, momentul adevărului și ieșirea din transa tipografică a Occidentului are loc în Peșterile Marabar. Puterea de judecată a Adelei Quested nu poate face față câmpului de rezonanță total integrator care este India. După Peșteri, „Viața a continuat ca și până atunci, dar fără consecințe, ca să zicem așa, sunetele nu aveau ecou, iar gândurile nu circulau. Totul părea tăiat de la rădăcină și de aceea infectat cu iluzii".

*A Passage to India* (expresia este din Whitman, care a văzut America alunecând spre Est) este o parabolă despre un occidental în era electrică și este numai accidental legată de Europa sau de Orient. Conflictul suprem dintre imagine și sunet, dintre modurile de percepție orală și scrisă și organizarea existenței ni se întâmplă nouă. Din moment ce înțelegerea oprește acțiunea, cum observase Nietzsche, putem modera ferocitatea conflictului înțelegând formele media care ne extind și provoacă între ele și noi aceste războaie.

Detribalizarea prin alfabetizare și efectele sale traumatice asupra omului tribal sunt tema unei cărți a psihiatrului J.C. Carothers, *The African Mind in Health and Disease* (World Health Organization, Geneva, 1953). O mare parte din substanța cărții se regăsește într-un articol din revista *Psychiatry*, numărul din noiembrie 1959: „Cultura, psihiatria și cuvântul scris". Încă o dată, viteza electrică este cea care relevă liniile de forță care operează din tehnologia Occidentului până în cele mai îndepărtate zone ale selvei, savanei și deșertului. Un exemplu este beduinul cu radio cu baterie, călare pe cămilă. Inundarea băștinașilor cu valuri de concepte pentru care nu i-a pregătit nimeni este modul normal în care acționează toată tehnologia noastră. Dar cu media electrice, occidentalul experimentează el însuși exact aceeași inundație ca și cea suferită de omul tribal de la capătul pământului. Nu suntem mai pregătiți să primim radioul și televiziunea în mijlocul nostru decât băștinașul din Ghana, gata să înfrunte alfabetizarea care îl scoate din lumea sa colectivă tribală și îl aruncă în izolare individuală. Suntem la fel de amorțiți în noua noastră lume electrică ca și analfabetul implicat în cultura noastră alfabetizată și mecanică.

Viteza electrică amestecă culturile preistoriei cu drojdia comerțului industrial, analfabeții cu semialfabetizații și cu postalfabetizații. Prăbușirea psihică de diverse grade este rezultatul banal al dezrădăcinării și inundării cu informație nouă și cu noi șabloane de informație nesfârșită. Wyndham Lewis a făcut din aceasta o temă a seriei sale de romane intitulat *The Human Age*. Primul dintre ele, *The Childermass*, se referă exact la schimbarea accelerată a formelor media văzută ca un masacru blând al inocenților. În lumea noastră, pe măsură ce devenim mai conștienți de efectele tehnologiei asupra formării și manifestării psihice, ne pierdem treptat încrederea în dreptul nostru de a mai învinovăți pe cineva. Societățile preistorice priveau crima violentă ca pe ceva jalnic. Ucigașul era privit așa cum privim noi astăzi un bolnav de cancer. „Ce groaznic trebuie să fie să te simți așa", spuneau ei. J.M. Synge a preluat foarte eficient această idee în a sa *Playboy of the Western World*.

Dacă ucigașul apare drept un nonconformist care nu e capabil să îndeplinească cerințele tehnologiei, ce impun ca noi să ne comportăm

în șabloane uniforme, omul care știe să citească este mai înclinat să-i vadă cumva drept jalnici pe ceilalți, care nu se pot conforma. Mai ales copiii, handicapații, femeile și persoanele de culoare apar ca victime ale nedreptății într-o lume a tehnologiei vizuale și tipografice. Pe de altă parte, într-o cultură care atribuie oamenilor roluri și nu sarcini, piticul, ologul și copilul creează propriile spații. Nu te aștepți de la ei să se potrivească într-o nișă uniformă și repetabilă care oricum nu este pe mărimea lor. Gândiți-vă la afirmația: „Este o lume a bărbaților". Ca observație cantitativă repetată la nesfârșit în interiorul unei culturi omogenizate, această frază se referă la bărbații dintr-o astfel de cultură, care trebuie să fie niște sendvișuri Dagwood pentru a face parte din cultura respectivă. Testele care măsoară IQ-ul reprezintă locul unde am produs cea mai mare cantitate de standarde prost concepute. Fără să fie conștienți de prejudecățile noastre tipografice, subiecții testați au crezut că obiceiurile uniforme și repetitive sunt un semn de inteligență, în acest fel eliminând omul auditiv și omul tactil.

C.P. Snow, făcând recenzia unei cărți a lui A.L. Rowse (în *The New York Times Book Review*, 24 decembrie 1961) despre *Appeasement* și drumul către München, descrie nivelul de vârf al creierelor și experienței britanice din anii '30. „IQ-ul lor era mult superior celui întâlnit de obicei la șefii politici. De ce, însă, erau un dezastru?" Snow aprobă viziunea lui Rowse: „Nu aplecau urechea la avertismente pentru că nu-și doreau să le audă". Fiind antibolșevici, le era imposibil să înțeleagă mesajul lui Hitler. Dar eșecul lor a fost o nimica toată în comparație cu eșecul nostru actual. Miza americană pe alfabetizare, văzută ca tehnologie sau uniformitate aplicată la toate nivelurile educației, guvernării, industriei și vieții sociale, este amenințată de către tehnologia electrică. Amenințarea lui Stalin sau Hitler era externă. Tehnologia electrică se află în interiorul cetății, iar noi suntem paralizați, surzi, orbi și muți în privința întâlnirii ei cu tehnologia Gutenberg, pe care și prin care a fost format modul de viață american. Totuși, nu este momentul să sugerăm strategii atât timp cât nici măcar nu se știe că amenințarea există. Mă aflu în situația lui Louis Pasteur, care le spunea medicilor că dușmanul lor cel mai mare este invizibil și nici nu-l pot recunoaște. Răspunsul nostru convențional la toate formele media,

și anume că este important felul în care sunt utilizate, este starea de amorțire a idiotului tehnologic. Deoarece „conținutul" unui mediu este ca și bucata zemoasă de carne pe care hoțul o folosește ca să distragă atenția câinelui de pază al minții. Efectul mediului devine puternic și intens numai pentru că mediului i se dă un alt mediu drept „conținut". Conținutul unui film este un roman, o piesă sau o operă. Efectul formei filmului nu are legătură cu conținutul programului său. „Conținutul" scrisului sau al tiparului este vorbirea, dar cititorul nu este conștient aproape deloc nici de tipar și nici de vorbire.

Arnold Toynbee nu este vinovat de acuzația că ar fi înțeles ceva din faptul că formele media au modelat istoria, în schimb dă nenumărate exemple care pot fi utile celui care studiază media. La un moment dat, el susține cu toată seriozitatea că educația adulților, de pildă, făcută de Asociația Educațională a Muncitorilor din Marea Britanie, este o forță care contrabalansează presa populară. Toynbee consideră că, deși toate societățile orientale au acceptat în ziua de azi tehnologia industrială și consecințele ei politice, „pe plan cultural, totuși, nu există nicio tendință uniformă echivalentă". E ca și cum omul alfabetizat, care abia se mai ține pe picioare sub asaltul reclamelor, s-ar lăuda: „Eu unul nu acord nicio atenție reclamelor". Reținerile spirituale și culturale pe care popoarele orientale le au față de tehnologie nu le vor folosi la nimic. Efectele tehnologiei nu apar la nivelul opiniilor sau al conceptelor, ci alterează raporturile dintre simțuri sau șabloanele percepției fără să întâmpine nicio rezistență. Artistul serios este singura persoană care poate confrunta tehnologia cu impunitate, numai pentru că este un expert conștient de schimbările din percepția sa senzorială.

Utilizarea banilor în Japonia secolului al XVII-lea a avut efecte nu cu mult diferite de introducerea tipografiei în Occident. Introducerea economiei bazate pe bani, scria G.B. Sansom (în *Japan*, Cresset Press, Londra, 1931), „a cauzat o revoluție lentă, dar ireversibilă, care a culminat cu prăbușirea guvernului feudal și reluarea relațiilor cu țările străine după mai mult de două sute de ani de recluziune". Banii au reorganizat viața popoarelor numai pentru că sunt o *extensie* a vieții noastre senzoriale. Această schimbare nu depinde de aprobarea sau dezaprobarea celor care trăiesc într-o numită societate.

Arnold Toynbee a avut o tentativă de a explica puterea de schimbare pe care o are media, prin conceptul său de „eterizare", prin care susține că acesta este principiul simplificării și eficienței progresive, specific în orice organizație sau tehnologie. În mod tipic, ignora *efectul* acestor forme asupra modului în care simțurile noastre răspund stimulilor. El își imagina că reacția opiniilor noastre este ceea ce e relevant pentru efectul media și pentru tehnologie în societate, un „punct de vedere" care este în mod limpede rezultatul magiei tipografice. Pentru că omul dintr-o societate cultivată și omogenă încetează să mai fie sensibil la diversa și discontinua viață a formelor. El dobândește iluzia celei de a treia dimensiuni, precum și un „punct de vedere privat" ca parte a fixației sale narcisiste, fiind străin de luciditatea lui Blake sau de cea a psalmistului, potrivit căreia noi devenim ceea ce vedem.

Astăzi, când ne dorim ca propriile comportamente să fie parte din cultura umană și când avem nevoie să ne distanțăm de prejudecățile și presiunile exercitate de orice formă umană de expresie, nu avem decât să vizităm o societate în care forma respectivă nu s-a făcut simțită, sau o perioadă istorică în care aceasta era necunoscută. Profesorul Wilbur Schramm a făcut această mișcare tactică în studiul său *Television in the Lives of Our Children*. El a descoperit zone unde televiziunea nu a pătruns încă și a făcut niște teste. Din cauza faptului că nu studiase deloc natura particulară a imaginii TV, testele sale se refereau la preferințele de „conținut", timpul de vizionare și statistici de vocabular. Într-un cuvânt, abordarea era una literară, deși în mod inconștient. Ca urmare a acestui fapt, nu a putut trage nicio concluzie. Dacă metodele sale ar fi fost utilizate în anul 1500, pentru a descoperi efectele cărții tipărite în viața copiilor sau a adulților, e posibil să nu fi descoperit nimic din schimbările survenite în psihologia umană și socială. Tiparul a creat individualismul și naționalismul din secolul al XVI-lea. Analiza programului și a „conținutului" nu oferă niciun indiciu cu privire la magia acestor media sau la încărcătura lor subliminală.

Leonard Doob, în raportul său *Communication in Africa*, relatează despre un african care se chinuia să asculte în fiecare dimineață știrile BBC, chiar dacă nu înțelegea nimic din ce auzea. Pentru el era important faptul în sine de a se afla în prezența acelor sunete la ora 7 în fiecare

seară. Atitudinea sa față de vorbire era identică atitudinii noastre față de muzică — intonația rezonantă era suficient de încărcată de sens. În secolul al XVII-lea, strămoșii noștri încă mai împărtășeau aceeași atitudine ca aceea a africanului față de orice formă media, fapt care reiese clar din ceea ce scria francezul Bernard Lam în *The Art of Speaking* (Londra, 1696):

> Este efectul înțelepciunii lui Dumnezeu care a creat omul pentru a fi fericit, și orice este de folos conversației sale (stilului de viață) îi este plăcut... deoarece toate merindele care te hrănesc sunt plăcute, în vreme ce alte lucruri, care nu pot fi asimilate și transformate în propria ființă, sunt insipide. Un *discurs* nu poate fi plăcut *ascultătorului* dacă nu este plăcut și *vorbitorului;* și nici nu poate fi ușor de pronunțat, decât dacă este ascultat cu încântare.

Aceasta este o teorie care pune în echilibru dieta umană cu expresia, așa cum și în ziua de astăzi ne străduim din greu să concepem alte teorii despre media, după secole de fragmentare și specializare.

Papa Pius XII era profund îngrijorat de existența studiilor moderne serioase despre formele media. La 17 februarie 1950, el a spus:

> Nu este exagerat să afirmăm că viitorul societății moderne și stabilitatea vieții sale lăuntrice depind în mare parte de menținerea unui echilibru între forța tehnicilor de comunicare și capacitatea de reacție a unei persoane.

Eșecul cu privire la acest aspect a fost tipic și total pentru omenire, secole întregi. Acceptarea subliminală și docilă a impactului formelor media a făcut din ele închisori fără ziduri pentru utilizatorii lor umani. După cum remarca A.J. Liebling în cartea sa *The Press*, omul nu este liber dacă nu vede încotro se îndreaptă, chiar dacă are o armă care să-l ajute să ajungă acolo. Pentru fiecare formă media există câte o armă puternică cu care să fie făcute praf alte media și alte grupuri. Ca rezultat, epoca contemporană este una a multiplelor războaie civile care nu sunt limitate doar la lumea artei și a divertismentului. În *War*

*and Human Progress*, profesorul J.U. Nef declară: „Războaiele vremurilor noastre sunt rezultatul unei serii de erori intelectuale...."

Dacă puterea formatoare media este chiar un spațiu media, acest lucru dă naștere la o mulțime de probleme care nu pot fi menționate aici decât în treacăt, deși merită volume întregi. Mai exact, aceste media sunt materii prime sau resurse naturale, așa cum sunt cărbunele, bumbacul și petrolul. Oricine este de acord că o societate a cărei economie este dependentă de materii prime, ca de pildă bumbacul, cerealele, lemnul, peștele sau vitele, va avea, ca urmare, modele sociale de organizare dependente de acestea. Accentul pus pe câteva materii prime majore creează instabilitate extremă în economie, dar și o mare rezistență din partea populației. Patosul și umorul din statele din sudul SUA sunt rezultatul unei economii bazate pe materii prime limitate. O societate configurată pe baza câtorva mărfuri le va accepta pe acestea ca pe un liant social, tot așa cum presa este liantul metropolei. Bumbacul și petrolul, ca și radioul și televiziunea, devin „costuri incluse" în sănătatea vieții psihice a oricărei comunități. Iar acest fapt creează amprenta culturală unică a oricărei comunități, care plătește cu vârf și îndesat pentru fiecare materie primă care îi modelează existența.

Că simțurile umane, pentru care orice formă media este pură extensie, sunt și costuri incluse pentru energiile noastre personale și că ele, de asemenea, configurează conștiința și experiența fiecăruia dintre noi poate fi perceput dintr-o altă perspectivă, menționată de psihologul C.G. Jung:

> Fiecare roman era înconjurat de sclavi. Sclavul și psihologia sa au invadat Italia antică și fiecare roman a devenit, în sinea lui și bineînțeles fără să-și dea seama, un sclav. Deoarece trăind permanent în atmosfera sclavilor, ajungea să fie infectat inconștient cu psihologia lor. Nimeni nu se poate proteja de o astfel de influență. (*Contributions to Analytical Psychology*, Londra, 1928).

## 2

# Media fierbinți și reci

*Acest capitol conține prima dintre multele referințe la scrierile lui Lewis Mumford, care-i servesc lui McLuhan fie ca model pozitiv, fie ca model negativ de analiză a formelor media. Jack Paar, căruia i s-a oferit un loc de cinste în introducerea la cea de-a doua ediție a acestei cărți, este menționat și aici ca promotor al conflictului dintre media fierbinți și cele reci. El va dispărea preț de peste 200 de pagini, ca mai apoi să reapară, atât anecdotic, cât și pentru a lămuri un aspect fundamental despre mediul televiziunii și al personalităților create de acesta. Găsim o observație plină de înțelesuri în următoarea frază a lui McLuhan: „Joaca este cea care răcorește situațiile fierbinți din viața reală, mimându-le". Joaca este colectivă și arhetipală, în timp ce situațiile din viața reală sunt plurale și stereotipe. Împreună, ele constituie principiul la care McLuhan se va referi ulterior sub numele de „reamalgamare". Cercetarea în discuție ilustrează de ce Marcel Marceau poate sta liniștit alături de mass-media în analizele lui McLuhan. Rămâne o cercetare, deoarece cititorul este provocat să continue să o aplice și să o reaplice pentru a obține o înțelegere completă a modului în care operează media. Observațiile sau aforismele, mecanisme indispensabile pentru McLuhan, sunt menționate explicit aici în legătură cu stilul de a scrie al lui Francis Bacon, ca exemplu de mediu rece care obligă la o participare în profunzime.*

*Editorul*

„Ascensiunea valsului", explică Curt Sachs în *World History of Dance*, „a fost rezultatul dorinței oarbe pentru adevăr, simplitate, reîntoarcere la natură și primitivism, pe care ultimele două treimi ale secolului al XVIII-lea le-au împlinit." În plin secol al jazzului, este posibil să trecem cu vederea peste apariția valsului, ca fiind o expresie umană fierbinte și explozivă care a străpuns barierele feudale formale ale stilurilor de dans de la curte.

Există un principiu de bază care distinge un mediu fierbinte cum este radioul de unul rece ca telefonul sau un mediu fierbinte cum este filmul de unul rece ca televiziunea. Un mediu fierbinte este un mediu care amplifică un singur simț în „înalta definiție". Înalta definiție este starea în care ești complet saturat cu date. O fotografie este, din punct de vedere vizual, de „înaltă definiție". Desenele animate sunt de „joasă definiție", deoarece pur și simplu este furnizată foarte puțină informație vizuală. Telefonul este un mediu rece, sau de joasă definiție, deoarece urechea primește o cantitate mică de informație. De asemenea, vorbirea este un mediu rece, de joasă definiție, pentru că se furnizează foarte puțină informație, în schimb ascultătorul trebuie să completeze cu sens mesajul recepționat. Pe de altă parte, media fierbinți nu se lasă completate prea mult de către audiență. Media fierbinți determină, astfel, o participare redusă, iar media reci o participare crescută. De aceea, în mod natural, un mediu fierbinte cum este radioul are efecte foarte diferite asupra utilizatorului față de un mediu rece cum este telefonul.

Un mediu rece, cum sunt hieroglifele sau ideogramele, are efecte foarte diferite față de mediul fierbinte și exploziv al alfabetului fonetic. Alfabetul, atunci când este împins la un grad înalt de intensitate vizuală abstractă, devine tipografie. Cuvântul tipărit, cu intensitatea sa specializată, a distrus în Evul Mediu legăturile dintre ghilde și mânăstiri, creând șabloane extreme de individualism și monopol. Dar reacția tipică a apărut abia atunci când extremele monopolului au adus cu sine corporația, cu dominația sa impersonală asupra multor vieți. Încălzirea mediului scrisului până la intensitatea repetabilă

a tiparului a dus la naționalismul și războaiele religioase ale secolului al XVI-lea. Formele media grele și dificil de manevrat, de pildă piatra, sunt instrumente de unificat timpul. Utilizate pentru scris, ele sunt într-adevăr foarte reci și servesc la unificarea epocilor, în timp ce hârtia este un mediu fierbinte care servește la unificarea spațiilor pe orizontală, atât în imperiul politic, cât și în cel al divertismentului.

Orice mediu fierbinte permite o participare mai scăzută decât un mediu rece, așa cum o lectură cere o participare mai scăzută decât un seminar și o carte te solicită mai puțin decât un dialog. Odată cu tiparul, multe forme de manifestare au fost excluse din viață și din artă, iar altora le-a fost dată o nouă și neașteptată intensitate. Dar chiar timpul în care trăim este înțesat cu exemple care ne demonstrează că formele fierbinți exclud, iar cele reci includ. Când balerinele au început să danseze pe poante cu un secol în urmă, s-a spus că arta baletului căpătase o nouă „spiritualitate". Dată fiind această nouă intensitate, bărbații au fost excluși din balet. Rolul femeilor a devenit, de asemenea, fragmentat odată cu apariția specializării industriale și explozia funcțiilor casnice în materie de spălat rufe, cumpărături de la băcănii și lucru la spitale de la periferia comunității. Intensitatea unei trăiri aduce cu sine specializarea și fragmentarea atât în viață, cât și în divertisment, ceea ce explică de ce orice experiență intensă trebuie „uitată", „cenzurată" și redusă la o stare foarte rece înainte de a putea fi „învățată" sau asimilată. „Cenzorul" freudian e mai puțin o funcțiune morală și mai mult o condiție indispensabilă a învățării. Dacă ar fi să integrăm în totalitate fiecare șoc al diferitelor forme de conștientizare, în curând am ajunge niște epave din punct de vedere nervos, cu reacții întârziate și apăsând la fiecare două minute „butonul de alarmă". „Cenzorul" protejează sistemul nostru central de valori, așa cum face și cu sistemul nostru nervos fizic, răcorind pur și simplu orice experiență. Pentru mulți oameni, acest sistem de răcire declanșează o stare, care poate dura toată viața, de *rigor mortis* psihică sau de somnambulism, observabilă mai ales în perioadele când apare o nouă tehnologie.

Un exemplu de impact distrugător al unei tehnologii fierbinți care urmează uneia reci este furnizat de Robert Theobald în *The Rich and the Poor*. Când aborigenilor li s-au dat topoare din oțel de către

misionari, cultura lor, bazată pe toporul din piatră, s-a prăbușit. Toporul din piatră fusese nu numai o unealtă rară, dar avusese întotdeauna valoare de simbol al condiției masculine. Misionarii le-au oferit băștinașilor australieni un număr mare de topoare din oțel pe care le-au dat chiar și femeilor și copiilor. Ba chiar bărbații ajunseseră să le împrumute de la femei, provocând o lezare a demnității masculine. O ierarhie tribală și feudală de tip tradițional se prăbușește atunci când întâlnește orice mediu fierbinte de tip mecanic, uniform și repetitiv. Mediul banilor, roata, informația sau orice alt gen de accelerare specializată a schimbului sau a informației vor servi la fragmentarea unei structuri tribale. În mod similar, o accelerare mult mai puternică, așa cum are loc datorită electricității, poate restabili un șablon tribal de implicare intensă, cum s-a întâmplat la introducerea radioului în Europa și tinde să se întâmple în America din ziua de azi ca rezultat al televiziunii. Tehnologiile specializate detribalizează. Tehnologia electrică nespecializată retribalizează. Stresul rezultat din noua distribuție a competențelor este însoțit de o întârziere culturală provocată de modul în care oamenii simt nevoia de a privi situațiile noi ca și cum ar fi vechi, venind cu idei de „explozie a populației" într-o eră a imploziei. Newton, în era ceasurilor, a reușit să prezinte universul fizic în imaginea unui ceas. Dar poeți ca Blake erau înaintea lui Newton în ce privește reacția lor la provocarea ceasului. Blake vorbea despre nevoia de a scăpa de „viziunea singulară și de somnul lui Newton", știind foarte bine că reacția lui Newton la provocarea noului mecanism nu era altceva decât o repetare mecanică a însăși provocării. Blake îi vedea pe Newton, pe Locke și pe ceilalți ca ei, drept simpli narcisiști hipnotizați de propria imagine, incapabili să se ridice la natura provocării lansate de mecanism. W.B. Yeats ne-a oferit viziunea lui Blake asupra lui Newton și Locke în faimoasa epigramă:

> Locke s-a cufundat într-un leșin,
> Grădina a murit,
> Dumnezeu a luat roata de tors
> Din fața ochilor săi.

Yeats îl prezintă pe Locke, filozoful asociaționismului mecanic și liniar, ca fiind hipnotizat de propria imagine. „Grădina" sau conștiința unificată este pe moarte. Omul secolului al XVIII-lea a primit o extensie a sa sub forma mecanismului rotitor pe care Yeats îl înzestrează cu întreaga sa semnificație sexuală. Femeia este ea însăși văzută ca o extensie tehnologică a ființei bărbatului.

Viziunea lui Blake, contrară epocii sale, a constat în combinarea mecanismului cu mitul organic. Astăzi, în era electrică, mitul organic este în sine un răspuns simplu și automat capabil de formulare matematică și expresie, fără niciuna dintre percepțiile imaginative ale lui Blake. Dacă ar fi trăit în era electrică, Blake nu ar fi înfruntat provocarea ca pe o simplă repetare a formei electrice. Și aceasta pentru că mitul *chiar este* viziunea fulgerătoare a unui proces complex care în mod normal se întinde pe o perioadă lungă de timp. Mitul este contracția sau implozia oricărui proces, iar viteza instantanee a electricității conferă dimensiune mitică obișnuitei acțiuni industriale și sociale din ziua de azi. Noi *trăim* mitic, dar continuăm să gândim fragmentar și pe planuri singulare.

În zilele noastre, cercetătorii sunt extrem de conștienți de discrepanța dintre modul lor de a aborda subiectele și subiectele în sine. Cei care studiază atât Vechiul, cât și Noul Testament, afirmă frecvent că în timp ce abordarea lor trebuie să fie liniară, subiectul nu este. Abordarea subiectului în cazul relațiilor dintre Dumnezeu și om, ca și dintre Dumnezeu și lume, precum și dintre om și aproapele său — toate acestea subzistă împreună și acționează una asupra celeilalte în același timp. Modul de gândire ebraic și răsăritean abordează problema și rezolvarea ei într-un stil caracteristic societăților orale, în general. Întreg mesajul este apoi văzut și revăzut, la nesfârșit, pe cercurile unei spirale concentrice cu o evidentă redundanță. Cititorul se poate opri în orice punct după primele câteva propoziții, înțelegând pe deplin mesajul, dacă este pregătit să-l înțeleagă. Acest gen de structură pare să-l fi inspirat pe Frank Lloyd Wright atunci când a făcut designul galeriei de artă Guggenheim sub forma spiralei și al concentricității. Este o formă redundantă inevitabilă în era electrică, în care șablonul concentric este impus și suprapus în profunzime de către calitatea

instantanee a vitezei electrice. Dar concentricul, cu nesfârșita sa intersectare a planurilor, este necesar pentru o bună înțelegere. De fapt, chiar tehnica intuiției este necesară în studierea formelor media, deoarece niciun mediu nu are înțeles sau existență de sine stătătoare, ci numai într-o constantă interacțiune cu celelalte forme media.

Noua structurare și configurare electrică a vieții se intersectează tot mai mult cu vechile proceduri și unelte liniare și fragmentare din epoca mecanică. Ignorăm din ce în ce mai mult conținutul mesajelor pentru a studia efectul total. Kenneth Boulding a expus această problemă în *The Image*, spunând: „Înțelesul unui mesaj este schimbarea pe care o produce asupra imaginii". Interesul pentru *efect* în detrimentul *sensului* este o schimbare fundamentală a erei electrice, pentru că efectul implică situația în totalitatea ei și nu un singur nivel al mișcării informației. În mod straniu, această problemă a efectului, mai curând decât a informației, reiese din ideea britanică despre calomnie: „Cu cât e mai mare adevărul, cu atât e mai mare calomnia".

Efectul tehnologiei electrice fusese inițial anxietatea. Acum, însă, se pare că ea creează plictiseală. Am trecut prin stadiile de alarmă, rezistență și epuizare care apar în orice boală sau situație stresantă a vieții, fie aceasta individuală sau colectivă. Măcar prăbușirea noastră din cauza epuizării după prima întâlnire cu era electrică ne-a învățat să ne așteptăm la alte probleme. Și totuși, țările înapoiate care au avut puțin contact cu cultura noastră mecanică și specializată sunt mult mai capabile să înfrunte și să înțeleagă tehnologia electrică. Culturile înapoiate și nonindustriale nu numai că nu au de depășit obiceiuri stereotipe în contactul lor cu electromagnetismul, dar încă le-a mai rămas mult din cultura tradițională orală care are caracterul total, de „câmp" unificat, specific noului nostru electromagnetism. Vechile noastre zone industrializate, care și-au erodat automat tradițiile orale, se află în postura de a le redescoperi pentru a putea face față erei electrice.

Folosind termenii referitori la media fierbinți și reci, țările înapoiate sunt reci, în timp ce noi suntem fierbinți. „Șmecherul de la oraș" este fierbinte, iar omul de la țară este rece. Dar, în termenii inversării procedurilor și valorilor din era electrică, fosta epocă mecanică era fierbinte, iar noi, cei din era TV, suntem reci. Valsul era un dans

mecanic fierbinte și rapid, potrivit epocii industriale. Prin contrast, twistul este o formă rece, implicată și informală de gesticulație improvizată. Jazzul din perioada noilor media fierbinți ale filmului și radioului era fierbinte. Și totuși, jazzul în sine tinde să fie o formă de dialog informal a dansului căruia îi lipsește forma repetitivă și mecanica valsului. Jazzul cool a intrat în scenă destul de natural, după ce primul impact al radioului și filmului a fost absorbit.

În numărul special din 13 septembrie 1963 al revistei *Life*, dedicat Rusiei, se menționează că în restaurantele și cluburile de noapte din URSS „deși charlestonul este tolerat, twistul este tabu". Acest lucru arată faptul că o țară în curs de industrializare este înclinată să considere jazzul fierbinte ca fiind potrivit cu programele sale de dezvoltare. Forma rece a twistului, una care te implică, ar părea unei astfel de culturi ca fiind un comportament retrograd și incompatibil cu noul său accent mecanic. Charlestonul, care dă un aspect de păpușă mecanică agitată de sfori, apare în Rusia ca o formă de artă avangardistă. Noi, în schimb, găsim avangarda în lucrurile reci și primitive, cu promisiunea acestora de implicare profundă și de expresie integrală.

Vânzarea „intensivă" și linia „fierbinte" au devenit simplă comedie în era TV, iar moartea tuturor comis-voiajorilor dintr-o singură lovitură a securii TV a transformat cultura americană fierbinte într-una rece, lucru total nefamiliar. America, de fapt, părea să trăiască exact inversul procesului pe care Margaret Mead îl descria în revista *Time* (din 4 septembrie 1954): „Sunt prea multe plângeri legate de faptul că societatea este nevoită să se miște prea repede pentru a ține pasul cu tehnologia. A te mișca repede poate fi un avantaj doar dacă te miști în toate planurile, dacă poți ține pasul atât în schimburile sociale, cât și în cele educaționale. Trebuie să schimbi întreaga structură deodată și grupul în întregime — iar oamenii trebuie să se hotărască ei înșiși să pornească această mișcare".

Margaret Mead se gândește aici la schimbare ca la o accelerare uniformă a mișcării sau ca la o creștere uniformă a climatului social din societățile înapoiate. În mod cert, ne apropiem la o distanță rezonabilă de o lume controlată automat până la punctul în care am putea spune: „Șase ore de radio mai puțin în Indonezia săptămâna viitoare,

altfel se va înregistra o scădere dramatică a atenției". Sau „Putem programa 20 de ore în plus la televizor în Africa de Sud pentru a răcori climatul social tribal ridicat săptămâna trecută de către radio". Culturi întregi ar putea fi programate pentru a-și păstra stabil climatul emoțional, în același fel în care am început să ne pricepem la menținerea echilibrului economiilor comerciale ale lumii.

În sfera personală și privată ni se amintește adesea cum schimbări de ton și atitudine sunt cerute de diferite epoci și perioade pentru a ține lucrurile sub control. De dragul atmosferei și al politeții, membrii cluburilor britanice au exclus de mult din conversații subiectele delicate ale religiei și politicii. În aceeași notă, W.H. Auden scria: „... sezonul acesta, omul de bine își va purta inima pe sub cămașă, iar nu pe deasupra... stilul cinstit bărbătesc este potrivit astăzi numai pentru Iago" (introducere la *Slick But Not Streamlined* al lui John Betjeman). În perioada Renașterii, când tehnologia tiparului încingea puternic mediul social, gentlemanul și curteanul (genul Hamlet–Mercutio) adoptau, în contrast, nonșalanța informală a ființei superioare și jucăușe. Aluzia la Iago făcută de Auden ne reamintește că Iago era *alter ego-ul* și asistentul onestului și foarte nonșalantului general Othello. Imitându-l pe cinstitul și sincerul general, Iago și-a înfierbântat imaginea purtându-și inima sub mânecă, până când Othello l-a identificat drept „cinstitul Iago", un om după propria inimă, cinstită și severă.

Pe tot parcursul cărții sale *The City in History*, Lewis Mumford preferă metropolele reci și structurate informal, orașelor fierbinți și extrem de aglomerate. Perioada de glorie a Atenei, este de părere Mumford, a fost una în care cea mai mare parte a obiceiurilor democratice ale vieții și participării rurale încă era la loc de cinste. Aceasta la început, după care a urmat explozia întregii varietăți de expresii și explorări umane, așa cum s-a întâmplat mai târziu, în centrele urbane cu grad înalt de dezvoltare. Pentru că situația cu grad înalt de dezvoltare este, prin definiție, scăzută ca posibilități de participare și riguroasă în cererea sa de fragmentare specializată venită din partea celor care vor s-o controleze. De exemplu, ceea ce este cunoscut astăzi în lumea afacerilor și în management prin sintagma *„job enlargement"* (extinderea locului de muncă) constă în a lăsa angajatului mai multă

libertate pentru a-și descoperi și defini propria funcționalitate. În mod asemănător, atunci când citește un roman polițist, cititorul participă pe post de coautor prin simplul fapt că mare parte din poveste este lăsată în afara cărții. Ciorapii cu plasă sunt mult mai senzuali decât nailonul fin, deoarece ochiul trebuie să preia funcția mâinii de a umple și completa imaginea, exact ca la mozaicul imaginii TV.

Douglas Cater, în *The Fourth Branch of Government,* ne povestește cum angajații din birourile de presă de la Washington erau încântați să completeze ei înșiși personalitatea lui Calvin Coolidge. Pentru că acesta părea doar un personaj de desene animate, simțeau nevoia să-i completeze imaginea, pentru el și pentru public. Este instructiv faptul că presa i-a aplicat lui Cal apelativul de *cool.* În sensul precis al unui mediu rece, lui Calvin Coolidge îi lipsea atât de mult o articulare a datelor despre el în imaginea sa publică, încât un singur cuvânt era suficient pentru a-l caracteriza. Era cu adevărat *cool.* În fierbinții ani 1920, mediul fierbinte al presei îl găsea pe Cal *cool* și atât de plăcut în propria lipsă de imagine, încât obliga presa la implicare pentru a completa imaginea președintelui în fața publicului. Prin contrast, F.D.R. (Franklin Delano Roosevelt) era un agent fierbinte de presă, el însuși rival al mediului ziarelor și foarte încântat să poarte victorii împotriva presei prin mediul fierbinte rival al radioului. Oarecum în contrast, Jack Paar ținea un show rece pentru mediul fierbinte al televiziunii și a devenit un rival al clienților obișnuiți ai cluburilor de noapte și al aliaților acestora care țineau rubricile de cancanuri din reviste. Războiul lui Jack Paar cu jurnaliștii de cancan era un exemplu straniu de înfruntare între un mediu fierbinte și altul rece, așa cum se mai întâmplase înainte și cu „scandalul emisiunilor concurs de cultură generală aranjate". Rivalitatea dintre presa fierbinte și mediul radioului, pe de o parte, și televiziune, pe de altă parte, lupta pentru banii proveniți din reclame au servit la încâlcirea și supraîncălzirea părții din scandal care l-a implicat pe Charles Van Doren.

La 9 august 1962, Associated Press aducea următoarea știre din Santa Monica:

> Aproape 100 de persoane care au încălcat regulile de circulație au urmărit un film al poliției în care era prezentat un accident, ca pedeapsă pentru contravențiile făcute. Doi dintre ei au trebuit să primească îngrijiri medicale din cauza amețelii și a șocului...
>
> Participanților li s-a oferit o reducere de 5 dolari din amenzile primite dacă erau de acord să vadă filmul, intitulat *Signal 30*, al poliției din Ohio.
>
> Pelicula înfățișa mașini distruse, trupuri sfârtecate, precum și țipetele victimelor accidentelor.

Dacă mediul fierbinte al filmului, folosind conținut fierbinte, i-a răcorit pe șoferii încinși, aceasta este o problemă de importanță practică redusă. Dar are legătură cu înțelegerea efectelor media. Efectul media fierbinți nu include în niciun moment multă empatie sau participare. În același mod, o reclamă la asigurări în care tatăl apărea conectat la un plămân artificial și era înconjurat de familia sa veselă a băgat groaza în privitor, mai mult decât toate avertismentele înțelepte din lume. Este o chestiune care privește și problema pedepsei capitale. Este o pedeapsă severă cea mai bună metodă de a descuraja infracțiunile grave? În ceea ce privește bomba atomică și războiul rece, oare este amenințarea cu represalii pe scară largă cea mai efectivă cale către pace? Nu este evident că în orice situație umană împinsă până la punctul de saturație va apărea o stare de tensiune suplimentară? Atunci când toate resursele și energiile disponibile dintr-un organism sau din orice altă structură au fost epuizate, are loc într-un fel sau altul o inversare a modelului. Spectacolul brutalității utilizat ca factor de descurajare poate determina la rândul său brutalitate. Brutalitatea folosită în sport poate umaniza, cel puțin în anumite condiții. Dar în ceea ce priveste un bombardament și represaliile ca factor de descurajare, este evident că starea de amorțeală este rezultatul terorii prelungite, fapt descoperit atunci când a fost făcut public programul de adăposturi antiatomice. Prețul vigilenței eterne este indiferența.

Cu toate acestea, e foarte important dacă un mediu fierbinte este utilizat într-o cultură fierbinte sau într-una rece. Folosit în culturile nealfabetizate, mediul fierbinte al radioului are un efect violent, spre deosebire de efectul său în Anglia sau America, de pildă, unde radioul

este perceput ca divertisment. O cultură cu alfabetizare rece sau scăzută nu poate accepta faptul că o formă media fierbinte, cum ar fi radioul sau filmele, reprezintă o formă de divertisment. Acesta este pentru culturile respective cel puțin la fel de deranjant, pe cât s-a dovedit a fi mediul rece al televiziunii pentru cultura noastră puternic alfabetizată.

Cât despre războiul rece și amenințarea fierbinte a bombei atomice, strategia culturală de care avem o nevoie disperată este umorul și jocul. Jocul este cel care răcorește situațiile fierbinți din viața reală, prin mimarea acestora. Competițiile sportive dintre Rusia și Occident nu prea servesc acestui scop al relaxării. Asemenea întreceri mai rău inflamează situația, asta este clar. Iar ceea ce în media noastră considerăm a fi divertisment sau amuzament, pentru o cultură rece apare inevitabil drept agitație politică violentă.

O modalitate de a identifica diferența de bază dintre o formă media fierbinte și una rece este comparația și contrastul dintre un concert simfonic transmis la televizor și transmisia unei repetiții pentru concert. Două dintre cele mai valoroase spectacole realizate de către CBC sunt metoda lui Glenn Gould de înregistrare a recitalurilor de pian și Igor Stravinski făcând repetiții cu orchestra simfonică din Toronto. Un mediu rece cum este televizorul, atunci când este utilizat cu adevărat, cere implicare în proces. Pachetul fierbinte este potrivit formelor media fierbinți, cum ar fi radioul și gramofonul. Francis Bacon n-a încetat nicio clipă să evidențieze contrastul dintre proza fierbinte și cea rece. A scrie folosind „modele" sau structuri complete este în contrast cu scrierea în aforisme sau cu observațiile singulare de genul „răzbunarea este un soi de justiție sălbatică". Consumatorul pasiv vrea structuri, dar aceia, a sugerat el, care își doresc să înțeleagă și caută mereu cauzele, vor recurge la aforisme, din simplul motiv că ele sunt incomplete și cer participare în profunzime.

Principiul care distinge media fierbinți de cele reci este perfect exprimat în zicala populară conform căreia „bărbații nu prea se dau la ochelariste." Ochelarii intensifică aspectul exterior și completează în exces imaginea feminină, aceasta fără s-o pui la socoteală pe Marion bibliotecara. Ochelarii fumurii, pe de altă parte, creează imaginea

impenetrabilă și inaccesibilă care invită la un grad înalt de participare și implicare.

Din nou, într-o cultură puternic alfabetizată, când întâlnim o persoană pentru prima dată, aparența sa vizuală estompează sunetul numelui său, așa încât imediat întrebăm: „Cum se scrie numele dvs.?" În timp ce într-o cultură auditivă *sunetul* numelui cuiva este factorul principal, după cum știa și Joyce când spunea în *Finnegans Wake:* „Cine ți-a dat această amorțeală?" Pentru că numele unui om este o lovitură care amorțește și din care el nu-și mai revine.

O altă modalitate prin care poți testa diferența dintre media fierbinți și cele reci este farsa. Mediul literar fierbinte exclude aspectul practic și participativ al farsei, încât Constance Rourke, în cartea sa *American Humor*, consideră că farsa nu este deloc o glumă. Pentru literați, farsa, cu implicarea sa fizică totală, este la fel de lipsită de bun-gust ca și jocul de cuvinte care ne deturnează de la progresul lin și uniform care este ordinea tipografică. Într-adevăr, pentru literatul care nu este conștient de natura intens abstractă a mediului tipografic, formele mai brute și participative ale artei îi par „fierbinți", iar formele abstracte și intens literare îi par „reci". „Poate că v-ați dat seama, doamnă", spuse dr. Johnson, cu un surâs pugilistic, „că sunt bine-crescut până la a fi inutil de scrupulos." Iar dr. Johnson avea dreptate să presupună că „bine-crescut" ajunsese să însemne o subliniere, cu ajutorul cămășii albe care rivaliza cu rigoarea paginii imprimate. „Confortul" constă în abandonarea unui aranjament vizual în favoarea unuia care permite participarea destinsă a simțurilor, o stare care este exclusă atunci când oricare dintre simțuri, dar mai ales văzul, este încălzit până la punctul de a reprezenta comanda dominantă a unei situații.

În același timp însă, în experimentele în care sunt suprimate toate senzațiile exterioare, subiectul completează furios lipsa acestora trăind astfel o halucinație. Așa că încălzirea unui singur simț tinde să aibă ca efect hipnoza, iar răcirea tuturor simțurilor tinde să ducă la halucinație.

3

# Inversarea mediului supraîncălzit

*McLuhan anunță una dintre temele sale cele mai importante: electricitatea descentralizează. Acest efect infiltrant și inevitabil al tehnologiei electrice inversează tendința dominantă către expansiune, tendință care a marcat mii de ani organizarea socială impusă de tehnologia mecanică. Aici, aria de acoperire a termenilor lui McLuhan și totodată un indiciu important către înțelegerea deplină a ideilor sale răzbate din cuvântul „sau", în sintagma „mediu* sau *structură". (Lucru deja descris în capitolul 1: „Mediul este, în mod social, mesajul".) El continuă să citeze scrierile celor care i-au arătat calea, deși ei înșiși au rătăcit-o: „Dacă Benda ar fi cunoscut istorie..." și îi ridiculizează pe „Furioși" (Tinerii furioși din Marea Britanie) pentru lipsa lor de nerv. Dar Kenneth Boulding, citat deja în capitolul precedent, îi furnizează lui McLuhan importanta noțiune de* limită de rupere, *esența modului de inversare menționat în titlul capitolului. Explorând nesfârșitele și nesfârșit de bogatele fațete ale inversării media, McLuhan leagă noțiunea de retribalizare (vezi capitolul precedent și Glosarul) de ceea ce el vede drept inevitabila transformare a* satului *global în* oraș *global (acest din urmă termen fiind doar evocat aici, însă apărând în alte scrieri ale sale): „Noul oraș magnetic sau mondial va fi static, iconic și integrator". Este util, în același timp, să înțelegem concluziile acestui capitol și să anticipăm viitoarele capitole despre cuvântul tipărit și televizor, prin a reflecta la faptul că un chip vorbitor la televizor este un mediu rece supraîncălzit, în timp ce un cuvânt tipărit pe o pagină nu reprezintă un mediu fierbinte suprarăcit.*

*Editorul*

Un titlu din 21 iunie 1963 suna cam așa:

> LINIA FIERBINTE WASHINGTON–MOSCOVA SE VA DESCHIDE ÎN 60 ZILE
>
> Acordul pentru semnarea unei linii directe de comunicație pentru urgențe între Washington și Moscova a fost semnat ieri de către Charles Stelle, din partea SUA, și Semion Țarapkin, din partea Uniunii Sovietice...
>
> Linia, cunoscută sub denumirea de linie fierbinte, va fi inaugurată în 60 de zile, susțin oficialii SUA. Ea va utiliza circuite comerciale închiriate, unul prin cablu și celelalte fără fir, folosind teleimprimatorul.

Decizia de a utiliza o media fierbinte precum cea a teleimprimatorului în locul unei media reci, participaționale, cum este cea a telefonului este extrem de neinspirată. Fără îndoială că hotărârea a fost determinată de prejudecățile culturale ale Occidentului față de forma tipărită, pe principiul că aceasta este mai impersonală decât telefonul. Forma imprimată are implicații destul de diferite la Moscova față de cele pe care le are la Washington. La fel și telefonul. Pasiunea rușilor pentru acest instrument, atât de înrudit cu tradițiile lor orale, se datorează bogatei implicări nonvizuale pe care și-o permite. Rusul folosește telefonul pentru acel gen de efect pe care îl asociem unei conversații încinse cu un interlocutor a cărui față este la 30 de centimetri de a noastră.

Atât telefonul, cât și teleimprimatorul, ca amplificări ale prejudecăților culturale inconștiente ale Moscovei, pe de o parte, și ale Washingtonului, pe de altă parte, sunt invitații către neînțelegeri monstruoase. Rusul pune microfoane în camere și trage cu urechea, părându-i-se firesc să facă acest lucru. El este, însă, scandalizat de spionajul nostru vizual, găsindu-l nefiresc.

Principiul conform căruia în cursul stadiilor de dezvoltare toate lucrurile apar sub forme opuse celei pe care o vor avea până la urmă este o doctrină veche. Interesul arătat față de puterea lucrurilor de a

lua diferite forme în timpul evoluției este evident într-o mare varietate de observații, fie serioase, fie ironice. Alexander Pope scria:

Viciul este un monstru atât de urât
Încât ca să-l urăști, trebuie să-l vezi;
Văzut însă prea des, cu fața-i ne obișnuim
Întâi ne opunem, apoi ne e milă, iar în final îl îndrăgim.

O omidă care se uită la un fluture se presupune că ar zice: „Nu mă prinzi tu pe mine în drăcovenia aia!"

La alt nivel, am văzut în secolul acesta trecerea de la satirizarea miturilor tradiționale, la studierea lor pioasă. Începem să reacționăm mai profund la viața socială și la problemele comunității globale; astfel, devenim reacționari. Participarea implicită, specifică tehnologiei noastre, îi transformă chiar și pe cei mai „conștienți din punct de vedere social" oameni, în conservatori. Când naveta Sputnik a fost lansată pe orbită prima dată, o învățătoare și-a rugat elevii din clasa a doua să scrie câteva versuri pe această temă. Unul dintre copii a scris:

Stelele sunt așa de mari,
Pământul e așa de mic,
Rămâi așa cum ești.

Pentru om, cunoașterea și procesul de obținere a cunoașterii au o intensitate egală. Însușirea noastră de a înțelege galaxiile și structurile subatomice este, în același timp, o mișcare a capacităților noastre care includ și transcend aceste cunoștințe. Elevul de clasa a doua care a scris acele versuri *trăiește* într-o lume mult mai vastă decât poate măsura cu instrumentele sale un om de știință, ori decât conceptele pe care le folosește pentru a o descrie. După cum scria W.B. Yeats despre acest lucru: „Lumea vizibilă nu mai este o realitate, iar lumea nevăzută nu mai este un vis".

Acestei transformări a lumii reale în science fiction îi este asociată inversarea care are loc acum la viteză foarte mare, inversare prin care Occidentul merge spre Orient, în același timp în care Orientul merge

spre Occident. Joyce a încifrat această inversare reciprocă într-o frază criptică:

> Vestul va zgudui Estul trezindu-l
> În timp ce voi veți avea noaptea drept dimineață.

Titlul romanului său *Finnegans Wake* este un set de jocuri de cuvinte pe mai multe niveluri, despre inversarea prin care occidentalul intră în ciclul său tribal, sau Finn, pe urmele bătrânului Finn, dar de data aceasta perfect treaz, în timp ce reintrăm în noaptea tribală. Este ca și conștiința noastră contemporană a subconștientului.

Creșterea vitezei de la forma mecanică la forma electrică instantanee inversează explozia în implozie. În era electrică, energiile care fac implozie sau se contractă se ciocnesc cu vechile șabloane de organizare expansioniste și tradiționale. Până nu demult, instituțiile și structurile noastre sociale, politice și economice împărtiseră un șablon cu sens unic. Încă ne mai gândim la el ca fiind „exploziv" sau expansiv; și, deși nu mai au loc, încă mai discutăm despre explozia demografică și explozia învățământului. De fapt, nu creșterea numerică este factorul care dă naștere îngrijorării noastre cu privire la populație. Mai curând este vorba despre faptul că toată lumea trebuie să trăiască în vecinătatea imediată creată prin implicarea electrică a fiecăruia în viața celuilalt. În sistemul educațional, la fel, nu creșterea numărului celor care vor să învețe creează criza. Noua noastră îngrijorare se datorează trecerii la o formă de interrelaționare în cunoaștere; materii care erau de sine stătătoare, acum nu mai pot fi studiate independent. Suveranitățile pe departamente s-au topit la fel de repede ca și suveranitățile naționale în condițiile vitezei electrice. Obsesia vechilor șabloane specifice expansiunii mecanice centrate pe o dezvoltare în sens unic de la centru spre margini nu mai este relevantă pentru lumea electrică. Electricitatea nu centralizează, ci descentralizează. Este ca diferența dintre un sistem de cale ferată și un sistem de rețea electrică: primul are nevoie de un capăt de linie și de mari centre urbane. Puterea electrică, disponibilă atât la țară, cât și în apartamentul de lux, permite oricărui loc să fie un centru și nu cere mari aglomerări. Acest

șablon de inversare a apărut destul de devreme la aparatele „care economiseau forța de muncă", fie că erau un aparat de prăjit pâinea, o mașină de spălat sau o mașină de tuns iarba. În loc să economisească forța de muncă, aceste aparate permiteau fiecăruia să-și facă treaba singur. Ceea ce secolul al XIX-lea delega servitorilor și cameristelor sunt lucruri pe care le facem astăzi noi înșine. Acest principiu se aplică în totalitate erei electrice. În politică, acest lucru îi permite lui Castro să existe ca nucleu sau centru independent. Ar permite Quebecului să părăsească uniunea canadiană într-un mod de neimaginat în regimul căilor ferate. Căile ferate cer un spațiu politic și economic uniform. Pe de altă parte, avionul și radioul permit cea mai mare discontinuitate și diversitate în organizarea spațială.

În ziua de astăzi, marele principiu al fizicii, economiei și științelor politice clasice, cel al divizibilității oricărui proces, s-a inversat singur prin extensia bruscă în teoria unificată a câmpurilor; iar automatizarea în industrie a înlocuit divizibilitatea procesului cu interrelaționarea organică a tuturor funcțiilor din complex. Banda electrică a înlocuit linia de montaj.

În noua și electrica eră a informației și a producției programate, mărfurile, în sine, își asumă tot mai mult caracteristicile informației, iar acest lucru se observă în creșterea bugetelor pentru publicitate. În mod semnificativ, mărfurile cele mai folosite în comunicarea socială, țigările, cosmeticele și săpunul, sunt cele care poartă o mare parte din povara întreținerii mediei, în general. Pe măsură ce nivelurile de informație electrică cresc, aproape orice fel de material va îndeplini orice fel de nevoie sau funcție, forțând intelectualul să aibă un rol de comandă socială și să fie angajat în serviciul producției.

*Great Betrayal,* cartea lui Julien Benda, a clarificat noul context în care intelectualul se vede brusc în situația de a avea biciul în societate. Benda a observat că artiștii și intelectualii, cei care fuseseră îndepărtați de la putere foarte mult timp și cei care de la Voltaire încoace se aflaseră mereu în opoziție, acum erau recrutați în cele mai înalte funcții de decizie. Marea lor trădare a fost că au renunțat la autonomie și au devenit lacheii puterii, așa cum în ziua de astăzi fizicianul atomist este lacheul lorzilor războiului.

Dacă Benda ar fi fost istoric, ar fi fost mai puțin supărat și surprins. Pentru că întotdeauna intelighenția a fost cea care a avut rolul de legătură și a fost un mediator între vechile și noile grupări care dețineau puterea. Cel mai cunoscut caz este cel al sclavilor greci, cei care multă vreme au fost educatorii și oamenii de încredere ai puterii romane. Și exact acest rol de om de încredere al magnatului — fie acesta comerciant, militar sau politician — îl joacă în continuare educatorul în lumea occidentală. În Anglia, „Furioșii" erau un grup de scriitori care au apărut deodată din eșaloanele periferice ale puterii prin trapa de urgență. Urcând în cercurile mai înalte ale puterii, au descoperit că aerul nu era deloc curat sau înviorător. Numai că ei și-au pierdut incisivitatea mai repede decât Bernard Shaw. Ca și Shaw, s-au mărginit repede la ludic și la cultivarea valorilor divertismentului.

În cartea sa *Study of History*, Toynbee remarca o mulțime de schimbări dinamice; de pildă, la mijlocul secolului al IV-lea, germanii din serviciul armatei romane au început brusc să fie mândri de numele lor tribale și să le păstreze. Un astfel de moment a marcat o nouă formă de încredere, născută din saturația față de valorile romane. Momentul a fost marcat de întoarcerea romanilor, în mod complementar, către valorile primitive. (Americanii sunt saturați de valorile europene, mai ales de când cu televiziunea, și încep să insiste asupra lămpilor de diligență, a parilor pentru legatul cailor și a mobilei de bucătărie de inspirație colonială, toate americane, pe post de obiecte culturale.) În același mod în care barbarii au ajuns în vârful ierarhiei sociale romane, tot așa și romanii erau dispuși să-și asume hainele și comportamentul oamenilor din triburi, din același spirit frivol și snob care a apropiat curtea lui Ludovic al XVI-lea al Franței de lumea ciobanilor și a ciobănițelor. Ar fi fost un moment firesc pentru ca intelectualii să preia puterea în acea perioadă în care clasa conducătoare era în excursie la Disneyland, cum se și întâmpla. În acest mod trebuie să-i fi părut lumea, lui Marx și adepților săi. Dar ei au raționat fără să înțeleagă dinamica noilor mijloace de comunicare. Marx și-a bazat analiza pe tehnologie, într-un moment cât se poate de nepotrivit, tocmai când telegraful și alte forme implozive începeau să răstoarne dinamica mecanică.

Scopul capitolului de față este să arate că în orice mediu sau structură există ceea ce Kenneth Boulding numește „o limită de rupere dincolo de care sistemul se transformă brusc în altul, sau există un punct dincolo de care nu mai este cale de întoarcere, în cursul proceselor sale dinamice". Câteva astfel de „limite de rupere" vor fi discutate mai jos, inclusiv cea de la stază la mișcare și de la mecanic la organic în lumea picturală. Un efect al fotografiei statice era suprimarea consumului ostentativ al celor bogați, dar efectul accelerării fotografiei a fost oferirea de fantezii asupra bunăstării săracilor de pe tot cuprinsul globului.

Astăzi, drumul dincolo de limita de rupere transformă orașele în autostrăzi, iar autostrada în sine capătă un aspect urban. O altă schimbare caracteristică, după depășirea unei limite de rupere a drumului, este că provincia încetează să mai fie centrul întregii munci, iar orașul încetează să mai fie centrul întregii distracții. De fapt, drumurile și transporturile îmbunătățite au răsturnat șablonul antic și au făcut din orașe centrul muncii, iar din provincie, locul pentru distracție și recreere.

În urmă cu multă vreme, intensificarea traficului, manifestată odată cu apariția banilor și a drumurilor, pusese capăt statului tribal static (așa cum numea Toynbee cultura nomadă axată pe acumularea de hrană). Tipic pentru inversarea care apare la depășirea limitelor de rupere este faptul paradoxal că omul mobil nomad, vânător, cel care acumula hrană, era static din punct de vedere social. Pe de altă parte, omul sedentar și specializat este dinamic, exploziv, progresiv. Noul oraș-lume sau oraș magnetic va fi static și iconic sau integrator.

În Antichitate, conștientizarea intuitivă a limitelor de rupere ca puncte de inversare și fără de întoarcere era conținută în ideea greacă de *hubris*, pe care Toynbee o prezintă în a sa *Study of History*, în capitolele „Nemesisul creativității" și „Inversarea rolurilor". Dramaturgii greci prezentau ideea de creativitate inclusiv prin crearea unei forme specifice de orbire, ca în cazul lui Oedip care a rezolvat ghicitoarea Sfinxului. E ca și cum grecii ar fi simțit că pedeapsa pentru o descoperire era o etanșeizare completă a conștientizării pentru tot domeniul. Într-o lucrare chinezească — *The Way and Its Power* (în traducerea

lui A. Waley) — există o serie de exemple de mediu supraîncălzit, al omului sau al culturii, și peripețiile sau răsturnările de situație care urmează inevitabil:

> Cine stă pe vârfurile degetelor nu stă bine;
> Cine face pașii cei mai mari nu merge și cel mai repede...
> Cine se laudă cu ce va face nu reușește nimic;
> Cine e mândru de ce a muncit nu poate face nimic durabil.

Unul dintre cele mai comune motive de cedare a unui sistem este fertilizarea încrucișată cu un alt sistem, așa cum s-a întâmplat cu tiparul și tiparnița cu aburi sau cu radioul și filmele (care au dat naștere filmelor cu sonor). Iar astăzi, cu microfilmul și microcardurile, asta ca să nu mai pomenim și memoriile electronice; cuvântul tipărit își asumă din nou mare parte din stilul „de mână" al manuscrisului. Dar tipărirea cu ajutorul caracterelor mobile a fost, în sine, marea depășire a limitei de rupere din istoria alfabetizării fonetice, exact așa cum alfabetul fonetic a fost limita de rupere dintre omul tribal și omul individualist.

Nenumăratele limite de rupere depășite în întrepătrunderea structurilor birocratice și de afaceri includ punctul în care persoanele încep să fie responsabile pentru „acțiunile lor particulare". Acesta a fost momentul prăbușirii autorității colective tribale. Secole mai târziu, când exploziile și expansiunile ulterioare deja epuizaseră de putere acțiunea particulară, marile corporații au inventat noțiunea de datorie publică, făcând individul răspunzător pentru acțiunile grupului.

Secolul al XIX-lea, încălzind procedurile mecanice și disociative ale fragmentării tehnice, a îndreptat întreaga atenție a oamenilor către asociație și corporație. În prima mare epocă a substituirii muncii grele a oamenilor cu mașinile, Carlyle și prerafaeliții au promulgat doctrina muncii ca o comuniune socială mistică, iar milionari ca Ruskin și Morris au muncit ca niște sclavi din rațiuni estetice. Marx era un recipient al acestor doctrine. Cea mai bizară dintre toate schimbările din marea eră victoriană a mecanizării, epocă de înaltă ținută morală,

a fost contrastrategia lui Lewis Carroll și a lui Edward Lear, ale căror nonsensuri s-au dovedit a fi mai durabile decât orice închipuire. În timp ce lorzii Cardigan se ocupau de băile lor de sânge în Valea Morții, Gilbert și Sullivan anunțau că limita de rupere fusese depășită.

# 4

# Iubitorul de gadgeturi: Narcis ca narcoză

*McLuhan continuă să-și încapsuleze subiectele în aforisme și să le înmâneze cititorului pe post de unelte pentru explorarea unor subiecte ca: „Autoamputarea împiedică recunoașterea de sine." Mai târziu, efectul de amputare tipic unui mediu va fi reformulat în termeni de* învechire *sau* desuetudine *(vezi Indexul de subiecte și Glosarul). Iar* sau *apare din nou ca ghid pentru înțelegerea unui termen-cheie: „închiderea sau căutarea echilibrului", „închiderea sau dislocarea percepției". În capitolul 7, „Provocare și prăbușire", varianta este „închiderea sau consecința psihică", ca ecou al cuvintelor lui Echo adresate lui Narcis, nu mai puțin urgente ca avertisment împotriva pericolelor sublime și subliminale decât cele ale vieții.*

*Editorul*

Mitul grecesc al lui Narcis se referă în mod direct la o experiență umană, așa cum indică și cuvântul *Narcis*. Acesta derivă din cuvântul grecesc *narcosis* sau narcoză. Tânărul Narcis a crezut că reflexia sa în apă e altcineva. Extensia lui reprezentată în oglinda lacului i-a amorțit percepțiile până când a devenit servomecanismul propriei imagini extinse sau repetate. Nimfa Echo a încercat să-i câștige dragostea cu ajutorul propriilor cuvinte, dar fără să reușească. El era amorțit. Își adaptase existența la propria extensie și devenise un sistem închis.

Morala mitului este că oamenii devin imediat fascinați de orice extensie a lor făcută din alt material decât cel din care sunt făcuți ei înșiși. Cinicii au insistat pe ideea că bărbații se îndrăgostesc mai tare de femeile care le reflectă propria imagine. Chiar și așa, înțelepciunea mitului lui Narcis nu ne oferă nicio dovadă că Narcis s-ar fi îndrăgostit de ceva care să-i semene. Evident, ar fi avut alte sentimente despre imagine dacă ar fi știut că aceasta era o extensie sau repetiție a lui însuși. Este un exemplu grăitor cu privire la prejudecățile culturii noastre intens tehnologice și, de aceea, narcotice; faptul că multă vreme am interpretat povestea lui Narcis în sensul că acesta se îndrăgostise de sine însuși, că își imaginase reflexia ca fiind Narcis!

Din punct de vedere fiziologic, există o mulțime de motive pentru care o extensie a noastră ne atrage într-o stare de narcoză. Cercetători din domeniul medical, cum ar fi Hans Selye și Adolphe Jonas, susțin că toate extensiile noastre, fie că suntem sănătoși, fie că suntem bolnavi, reprezintă încercări de menținere a echilibrului. Ei privesc orice extensie a noastră ca pe o „autoamputare" și consideră că organismul recurge la puterea sau strategia de autoamputare atunci când puterea de percepție nu poate localiza sau evita cauza unei iritări. Limbajul conține multe expresii care indică faptul că autoamputarea este impusă de diferite presiuni. Spunem „îmi ies din fire" sau „îmi ies din minți", sau că „îi lipsește o doagă", sau că „îi sare țandăra". Și adeseori creăm situații artificiale, precum sportul sau jocul, care rivalizează cu stimulii iritativi sau stresul din viața de toate zilele.

Deși intențiile lui Jonas și Selye nu au fost acelea de ne oferi o explicație cu privire la tehnologie și invențiile umane, ei au construit o teorie a bolii (disconfortului), care face eforturi considerabile pentru a explica de ce omul este împins să-și extindă diferite părți ale corpului printr-un fel de autoamputare. În cazul stresului fizic provocat de diverse tipuri de suprastimulare, sistemul nervos central acționează pentru a se proteja printr-o strategie de amputare sau izolare a organului, simțului sau funcției lezate. În acest fel, stimulul care duce la noi invenții este stresul accelerării ritmului și al creșterii poverii. De exemplu, în cazul roții ca extensie a piciorului, presiunea noii poveri rezultate din accelerarea schimbului prin formele media, reprezentate de cuvântul scris și mediul monetar, este fructificată prin apariția unei extensii sau „amputări" din corpul nostru a acestei funcții. Roata considerată ca un contra-iritant la poverile în creștere aduce, în schimb, o nouă intensitate a acțiunii prin amplificarea unei funcții separate sau izolate (piciorul în rotație). O astfel de amplificare poate fi îndurată de sistemul nervos numai cu ajutorul amorțirii sau blocării percepției. Acesta este înțelesul mitului lui Narcis. Imaginea tânărului este o autoamputare sau extensie indusă de presiuni iritante. Considerată contra-iritant, imaginea produce o amorțire generală sau un șoc care împiedică conștientizarea. Autoamputarea împiedică autoconștientizarea.

Principiul autoamputării ca ușurare imediată a presiunii exercitate asupra sistemului nervos se aplică cu ușurință la originile mijloacelor de comunicare, de la vorbire la computer.

Fiziologic, sistemul nervos central, această rețea electrică ce coordonează diversele forme media ale simțurilor noastre, joacă rolul principal. Orice amenință funcțiile sale trebuie izolat, localizat sau secționat, ducând așadar chiar la eliminarea totală a organului. Funcția corpului, ca grup de organe care sprijină și protejează sistemul nervos central, este de a acționa ca tampon împotriva variațiilor bruște ale stimulilor din mediul înconjurător fizic și social. Eșecul social sau rușinea survenită brusc reprezintă un șoc pe care unii oameni îl pot „pune la inimă" sau care poate provoca disconfort muscular general, lucru care semnalează persoanei să se retragă dintr-o situație periculoasă.

Terapia, fie ea fizică sau socială, este un contra-iritant care ajută la menținerea acelui echilibru al organelor fizice care protejează sistemul nervos central. În timp ce plăcerea este un contra-iritant (de exemplu sportul, divertismentul și alcoolul), confortul este dat de eliminarea factorilor iritanți. Atât plăcerea, cât și confortul sunt strategii ale sistemului nervos central de menținere a echilibrului.

Odată cu apariția tehnologiei electrice, omul a extins sau a plasat în afara sa un model viu al propriului sistem nervos central. Această dezvoltare sugerează o autoamputare disperată sau sinucigașă, ca și cum sistemul nervos central nu ar mai putea depinde doar de organele fizice pentru a constitui un tampon împotriva mecanismului exterior agresiv. Este foarte posibil ca mecanizările succesive ale diverselor organe fizice, de la invenția tiparului încoace, să fi transformat experiența socială într-una prea violentă și suprastimulantă pentru ca sistemul nervos central să-i mai facă față.

În legătură cu această în fond foarte plauzibilă cauză a evoluției de mai sus, ne putem întoarce la mitul lui Narcis. Pentru că dacă Narcis este amorțit (sau paralizat) de imaginea să autoamputată, amorțirea are un motiv foarte bun. Există o paralelă strânsă între răspunsul la o traumă severă și cel provocat de un șoc fizic sau psihic. O persoană care îi pierde brusc pe cei dragi și o alta care, pe neașteptate, cade de la doi metri înălțime vor suferi șocuri. Atât pierderea familiei, cât și o cădere fizică sunt exemple extreme de amputare a sinelui. Șocul induce o amorțire generalizată sau un prag ridicat pentru orice tip de percepție. Victima pare imună la durere sau înțelegere.

Șocul creat de zgomotele puternice din timpul unui război a fost adaptat în scop terapeutic prin inventarea aparatului numit *audiac*. Pacientul își pune căștile și învârte un buton care crește nivelul zgomotului până la punctul în care nu mai simte durerea provocată de freza stomatologului. Selectarea *unui singur* simț pentru o stimulare intensă, sau a unui simț extins, izolat sau „amputat" în tehnologie, este parțial motivul efectului de amorțire pe care tehnologia îl are asupra creatorilor și utilizatorilor săi. Pentru că sistemul nervos central vine cu un răspuns de amorțire generală la provocarea lansată de un stimul iritativ specializat.

Persoana care cade brusc experimentează un soi de imunitate la orice durere sau stimuli senzoriali, deoarece sistemul nervos central trebuie să fie protejat de orice avalanșă intensă de senzații. Persoana în cauză își recapătă senzitivitatea normală la imagini și simte numai gradual, moment în care poate începe să tremure, să transpire și să reacționeze, cum probabil ar fi făcut dacă sistemul nervos central ar fi fost pregătit dinainte pentru căderea ce ar fi urmat să survină.

În funcție de simțul sau de capacitatea care este extinsă tehnologic sau „autoamputată", este previzibilă „închiderea" sau căutarea echilibrului printre celelalte simțuri. Cu simțurile se întâmplă ceea ce se întâmplă și cu culorile. Senzația este întotdeauna 100% senzație, iar culoarea este întotdeauna 100% culoare. Numai că proporția dintre componentele senzației sau ale culorii poate varia la infinit. Și totuși dacă, de pildă, sunetul este intensificat, pipăitul și gustul sunt imediat afectate. Efectul radioului asupra omului alfabetizat sau vizual a fost de a-i reactiva memoriile tribale, iar efectul sunetului adăugat filmelor mute a fost acela de a diminua rolul mimicii, simțului tactil și al kinesteziei. În mod similar, atunci când nomadul a ajuns la moduri sedentare și specializate de viață, și simțurile sale s-au specializat. Dezvoltarea scrisului și organizarea vizuală a vieții au făcut posibilă descoperirea individualismului, a introspecției și așa mai departe.

Orice invenție sau tehnologie este o extensie sau o autoamputare a corpurilor noastre fizice, iar o astfel de extensie necesită proporții noi sau echilibre noi între celelalte organe și extensii ale corpului. De exemplu, nu este posibil să refuzi conformarea la noile proporții dintre simțuri sau „închiderea" simțurilor evocate de imaginea TV. Dar efectul apariției imaginii TV variază de la o cultură la alta în funcție de proporțiile dintre simțuri, existente în fiecare dintre aceste culturi. În Europa audio-tactilă, televiziunea a intensificat simțul vizual, împingând oamenii către stilul american vestimentar și de ambalare a produselor. În America, o cultură intens vizuală, televiziunea a deschis porți noi percepției audio-tactile pentru lumea nonvizuală a limbilor vorbite, a rafinamentului culinar și a artelor plastice. Ca extensie și catalizator al vieții senzoriale, orice mediu afectează brusc întregul

câmp al simțurilor, așa cum psalmistul a explicat cu multă vreme în urmă în psalmul 113:

Idolii neamurilor sunt argint și aur: lucruri de mâini omenești;
Gură au și nu vor grăi; ochi au și nu vor vedea;
Urechi au și nu vor auzi; nări au și nu vor mirosi;
Mâini au și nu vor pipăi; picioare au și nu vor umbla, nu vor glăsui cu gâtlejul lor.
Asemenea lor să fie cei ce-i fac pe ei și toți ce se încred în ei.

Conceptul de „idol" este pentru psalmistul evreu foarte asemănător cu cel al lui Narcis pentru creatorul de mituri grec. Iar psalmistul insistă că *privitul* idolilor, sau utilizarea tehnologiei convertește oamenii în idoli. „Ca ei sunt cei ce-i fac; toți cei ce se încred în ei." Acesta este un exemplu simplu de „închidere" a simțurilor. Blake a dus mai departe ideile psalmistului, către o întreagă teorie a schimbării comunicaționale și sociale. El explică în poemul său *Ierusalim,* de ce oamenii au devenit ceea ce au privit. Ceea ce posedă ei, spune Blake, este „spectrul Puterii Raționale din Om" care a ajuns fragmentat și „separat de imaginație și închis în sine însuși ca în oțel". Într-un cuvânt, Blake vede omul ca fiind fragmentat de propriile tehnologii. Dar el insistă că aceste tehnologii sunt autoamputări ale propriilor organe. Atunci când este astfel amputat, fiecare organ devine un sistem închis, de mare intensitate, care aruncă omul în „martirii și războaie". Mai mult decât atât, Blake anunță, ca temă a poemului său *Ierusalim,* organele percepției:

Dacă Organele Percepției variază, Obiectele Percepției par să varieze:
Dacă Organele Percepției se închid, Obiectele lor par să se închidă și ele.

A privi, a utiliza sau a percepe orice extensie a noastră în formă tehnologică înseamnă obligatoriu s-o acceptăm. A asculta radioul sau a citi pagina tipărită înseamnă a ne accepta propriile extensii în sistemul nostru personal ca să efectuăm „închiderea" sau dislocarea

percepției ce urmează în mod automat. Această acceptare continuă a noilor tehnologii este ceea ce ne pune în rolul lui Narcis, de conștientizare și amorțire subliminală în legătură cu aceste imagini ale noastre înșine. Acceptând în permanență tehnologii, relaționăm cu ele punându-ne în postura de servomecanisme. Acesta este motivul pentru care, pentru a le putea folosi, trebuie să servim aceste obiecte, aceste extensii ale noastre, ca pe niște zei sau religii de mai mică importanță. Un indian este servomecanismul canoei sale, așa cum cowboy-ul este servomecanismul calului ori directorul este servomecanismul propriului ceas.

Din punct de vedere fiziologic, omul care folosește în mod normal tehnologia (sau corpul său extins în diferite moduri) este modificat în permanență de aceasta și găsește, la rândul său, mereu, noi căi de a modifica tehnologia. Omul devine, ca și cum ar fi fost deja, organul sexual al lumii-mașină, cum este albina în lumea plantelor, permițându-i-se să fecundeze și să dezvolte la nesfârșit forme noi. Lumea-mașină răspunde cu iubire la iubirea arătată de om, multiplicându-i dorințele și poftele, cu alte cuvinte, asigurându-i bunăstarea. Unul dintre meritele cercetării motivației umane este revelația oferită de relația dintre sexul omului și mașina sa.

Pe plan social, acumularea presiunilor iritărilor de grup este factorul care provoacă inovația, pe post de contra-iritant. Războiul și frica de război au fost considerate întotdeauna principalele stimulente pentru extensiile tehnologice ale corpului nostru. Într-adevăr, Lewis Mumford, în *The City in History*, consideră orașul înconjurat de ziduri o extensie a pielii noastre, ca de altfel și casa sau hainele. Mai mult chiar și decât pregătirile pentru război, efectul unei invazii este o perioadă bogată pe plan tehnologic; deoarece cultura în cauză trebuie să-și ajusteze toate structurile pentru a suporta impactul culturii invadatoare. Dintr-un astfel de schimb hibrid, precum și din lupta de idei și forme, sunt dezlănțuite cele mai puternice energii sociale și se nasc cele mai extraordinare tehnologii. Buckminster Fuller estimează că începând cu 1910 guvernele lumii au cheltuit 3 500 de miliarde de dolari pe avioane. Ceea ce înseamnă de 62 de ori mai mult decât rezerva de aur a lumii.

Principiul amorțirii intră în scenă odată cu tehnologia electrică, ca de altfel cu oricare alta. Trebuie să ne anesteziem sistemul nervos central atunci când acesta este extins și expus, altfel murim. În acest fel, era anxietății și a formelor media electrice este de asemenea și era subconștientului și apatiei. Dar, în plus, este în mod izbitor și era conștientizării subconștientului. Odată sistemul nervos central anesteziat strategic, sarcinile conștiinței și ordinele date sunt transferate către viața fizică a omului, astfel încât pentru prima dată acesta a devenit conștient de tehnologie ca extensie a corpului său fizic. Se pare că acest lucru nu s-ar fi putut întâmpla înainte ca era electrică să ne furnizeze mijlocul de a realiza conștiința de câmp instantanee și totală. Cu această conștientizare, viața subliminală, atât cea privată cât și cea socială, a fost aruncată în văzul lumii, cu rezultatul că ceea ce se numește „conștiință socială" ne-a fost prezentată drept o cauză a sentimentului de vinovăție. Existențialismul oferă o filozofie a structurilor, mai degrabă decât a categoriilor, și a implicării sociale totale în locul spiritului burghez al separației sau punctelor de vedere individuale. În era electrică, purtăm toată omenirea pe post de piele.

# 5

# Energia hibridă: *Les liaisons dangereuses**

* *Les Liaisons dangereuses* (în românește *Legături periculoase*), titlul romanului epistolar al lui Pierre Choderlos de Laclos, publicat în 1782 (*n. tr.*).

*În ultimele pagini ale capitolului precedent, și cu atât mai mult în continuare, McLuhan începe să-și concentreze atenția asupra mijloacelor de comunicare (referințe la McWhinnie și Eisenstein). Inevitabil, el le leagă de „însuși mediul limbajului care modelează existența de zi cu zi". Aceasta este o trimitere subtilă la ipoteza Sapir-Whorf despre limbaj ca sită sau ca filtru pentru realitate. Și totodată este punctul de plecare pentru desfășurarea unică a lui McLuhan, care începe în capitolul următor (titlul „Media ca translatori" este un indiciu), a vastului subiect integrator al limbajului (des recunoscut pentru locul său central în opera autorului). Subiectul este integrat la baza analizei media a lui McLuhan, atunci când acesta observă: „Cuvântul vorbit a fost prima tehnologie cu ajutorul căreia omul a putut să lase din mână mediul înconjurător pentru a-l putea apuca în alt fel". Producerea de probe continuă în capitolul de față, cu accent pe media considerată creatoare de noi medii înconjurătoare și, de asemenea, cu accent pe nevoia de a înțelege și a controla media: „Putem, dacă vrem, să înțelegem lucrurile înainte să le folosim". O lecție importantă cu privire la eclipsa tehnicii narative/descriptive dezvăluie un panteon în care apar Klee, Picasso, Braque, Eisenstein, frații Marx și James Joyce. Nefiind niciodată împotriva ideii de a lăsa sublimul și absurdul să meargă umăr la umăr, McLuhan ne oferă o notă de subsol istorică, menită să-i tragă de urechi pe părinții fondatori ai bunului oraș Toronto: „În Toronto, orașul înclinat către tipar, să citești poezii în parcuri publice este o ofensă publică. Religia și politica sunt permise, dar nu și poezia, după cum au descoperit de curând mulți poeți tineri".*

*Editorul*

„De-a lungul celei mai mari părți a vieții noastre, războiul civil a fost în toi în lumea artei și a divertismentului... Filme artistice, plăci de gramofon, radio, filme vorbite..." Aceasta este opinia lui Donald McWhinnie, analist al mediului radio. Cea mai mare parte a acestui război civil ne afectează adâncurile vieții psihice, pentru că războiul este dus de forțe care sunt extensii și amplificări ale propriilor ființe. Într-adevăr, interferarea mediei este doar un alt nume pentru acest „război civil" care este dus atât în societate, cât și în psihicul nostru. „Pentru orbi, totul se întâmplă brusc", se spune. Încrucișările sau hibridizările formelor media dezlănțuie noi forțe și energii fie prin fisiune, fie prin fuziune. Nu este nevoie de orbire în această privință, odată ce am fost înștiințați că nu avem ce observa.

S-a explicat că media sau extensiile omului sunt agenți de tipul „fac să se întâmple", dar nu și „ne fac conștienți de". Hibridizarea acestor agenți ne oferă extraordinara șansă de a observa componentele structurale și proprietățile specifice. „Așa cum filmul mut plângea după sunet, tot așa și filmul sonor plânge după culoare", scria Serghei Eisenstein în *Notes of a Film Director*. Această observație poate fi extinsă sistematic la toate formele media: „Așa cum tiparnița plângea după naționalism, tot așa și radioul plânge după tribalism". Aceste media, fiind extensii ale noastre, depind de noi pentru a interfera și a evolua. Faptul că ele chiar interferează și dau naștere unor progenituri a fost mereu un motiv de uimire de-a lungul secolelor. Nu o să ne mai uimească dacă ne acordăm răgazul de a le studia acțiunea. Putem, dacă vrem, să înțelegem lucrurile înainte să le folosim.

Platon, în efortul său de a imagina o școală ideală, nu a observat că societatea ateniană era o școală mai mare decât orice universitate pe care o putea visa el. Cu alte cuvinte, cea mai mare școală era deja folosită de oameni înainte ca o astfel de organizare să fi fost gândită. Astăzi, acest lucru este valabil în mod special pentru media. Formele media sunt folosite înainte de a fi gândite. Faptul că sunt puse în afara noastră tinde să anuleze eventualitatea de a putea fi gândite vreodată.

Toată lumea observa cum cărbunele, oțelul și mașinile ne afectau existența de zi cu zi. În timpurile noastre, studiul s-a îndreptat, în fine, către însuși mediul limbajului ca modelator al existenței de zi cu zi, astfel încât societatea începe să arate ca un ecou sau ca o repetiție lingvistică a normelor limbajului, lucru care a deranjat profund Partidul Comunist din Rusia. Cum acesta era încă legat de tehnologia industrială a secolului al XIX-lea ca bază a luptei de clasă, nimic nu putea fi mai subversiv față de dialectica marxistă decât ideea că mediul lingvistic modelează dezvoltarea socială, așa cum o fac și mijloacele de producție.

De fapt, dintre toate marile uniuni hibride care dau naștere la degajări violente de energie și schimbare, niciuna nu depășește întâlnirea dintre culturile alfabetizate cu cele orale. Să dai unui om un ochi în loc de ureche prin intermediul alfabetizării fonetice este, din punct de vedere social și politic, probabil cea mai radicală explozie care poate avea loc într-o structură socială. Această explozie a ochiului, repetată frecvent în „zonele înapoiate", noi o numim occidentalizare. Alfabetizarea fiind la un pas de a hibridiza culturile chinezilor, indienilor și africanilor, suntem acum pe punctul de a asista la o degajare de energie umană atât de violent agresivă, încât impactul tehnologiei alfabetului fonetic pare de-a dreptul blând.

Aceasta este numai povestea din cartierul de Est, pentru că implozia electrică aduce acum în Vestul alfabetizat cultura orală și tribală a urechii. Occidentalul vizual, specializat și fragmentat, nu numai că trebuie să trăiască acum în cea mai strânsă asociere zilnică cu toate culturile orale vechi din lume, dar propria tehnologie electrică începe să translateze omul vizual sau omul ochiului, înapoi în șablonul tribal și oral, cu rețeaua acestuia de rudenie și interdependență.

Cunoaștem din propriul trecut genul de energie care este eliberată, ca prin fisiune, atunci când alfabetizarea aruncă în aer unitatea tribală sau familială. Ce știm, însă, despre energiile sociale și psihice eliberate de fuziunea sau implozia electrică care are loc atunci când persoane alfabetizate sunt prinse brusc în strânsoarea unui câmp electromagnetic, așa cum se întâmplă în noua Piață Comună din Europa? Să nu ne facem iluzii, fuziunea oamenilor care au cunoscut

individualismul și naționalismul nu este același proces cu fisiunea culturilor „înapoiate" și orale care de-abia ajung la individualism și naționalism. Este diferența dintre bomba atomică și bomba cu hidrogen. Cea din urmă este mult mai violentă. Cu atât mai mult, produsele fuziunii electrice sunt extraordinar de complexe, în timp ce produsele fisiunii sunt simple. Alfabetizarea creează mult mai puține tipuri de oameni decât aceia care apar în complexa rețea de societăți obișnuite tribale și orale. Pentru că omul fragmentat creează lumea omogenizată occidentală, în vreme ce societățile orale sunt alcătuite din oameni diferențiați nu de talentele lor specializate sau de semne vizibile, ci de amestecul lor emoțional unic. Lumea interioară a omului oral este o mixtură de emoții și sentimente complexe pe care occidentalul și-a erodat-o sau eliminat-o demult în interesul eficienței și rațiunii practice.

Perspectiva imediată în cazul occidentalului alfabetizat și fragmentat care are de-a face cu implozia electrică în chiar interiorul culturii sale este transformarea rapidă și susținută într-o persoană complexă, cu o structură profundă, conștientă de interdependența sa totală cu restul societății. Reprezentanții mai vechiului individualism occidental își păstrează și acum înfățișarea, fie ea bună, fie rea, de General Bull Moose al lui Al Capp sau de membru al societății John Birch, dedicați tribal opoziției față de trib. Individualismul fragmentat, alfabetizat și vizual nu este posibil într-o societate șablonată electric. Așadar ce este de făcut? Să îndrăznim să înfruntăm lucrurile conștient sau este mai bine să ascundem și să reprimăm astfel de lucruri până când un debușeu violent ne va elibera de povară? Deoarece explozia și a interdependența sunt mai îngrozitoare pentru un occidental decât pentru un membru al unui trib. Poate că este vorba numai de temperament în ceea ce mă privește, dar eu simt o oarecare ușurare a poverii dacă înțeleg și clarific lucrurile. Pe de altă parte, din moment ce conștiența și conștiința par să fie privilegii umane, nu ar putea să se dorească extinderea lor la conflictele noastre ascunse, atât particulare cât și sociale?

Cartea de față, în încercarea de a înțelege multiplele forme media, conflictele din care se nasc și chiar conflictele și mai acerbe cărora le

dau naștere, aduce promisiunea de a reduce aceste conflicte printr-o creștere a autonomiei individuale. Haideți să notăm câteva dintre efectele unor media hibride, sau ale întrepătrunderii lor.

Viața la Pentagon a fost complicată foarte mult de călătoria cu avionul, de exemplu. La fiecare câteva minute, un gong de apel sună pentru a convoca din birourile lor un număr de specialiști, pentru că aceștia aud vreun raport personal al unui expert din cine știe ce colț îndepărtat al lumii. În același timp, munca de birou neterminată se acumulează sub forma unui vraf de hârtii pe fiecare birou. Iar fiecare departament trimite zilnic cu avionul personal uman în colțuri îndepărtate pentru și mai multe date și rapoarte. Atât de mare este viteza acestui proces prin care vin în contact avionul, raportul oral și mașina de scris, încât cei care se duc la capătul pământului se întorc adeseori incapabili să pronunțe numele locului în care au fost trimiși ca experți. Lewis Carroll arată că pe măsură ce hărțile devin tot mai detaliate tind să acopere suprafața agricolă în sine și să provoace protestul fermierilor. Și atunci de ce să nu folosim chiar Pământul pe post de hartă? Am atins un asemenea nivel al strângerii de informații, încât fiecare lamă de gumă de mestecat pe care vrem s-o luăm este notată de vreun computer care ne traduce și cel mai mărunt gest într-o curbă a probabilității sau în vreun parametru de știință socială. Viețile noastre particulare, ca și viețile noastre publice au devenit procese ale informației numai pentru că ne-am transferat propriul sistem nervos central în tehnologia electrică. Aceasta este explicația stupefacției profesorului Boorstin din *The Image, or What Happened to the American Dream*.

Lumina electrică a încheiat domnia zilei și a nopții, ca și a interiorului și exteriorului casei. Dar când lumina întâlnește șabloane deja existente ale organizării umane, atunci este eliberată energia hibridă. Mașinile pot merge toată noaptea, sportivii pot bate mingea toată noaptea, iar clădirile nu mai au nevoie de ferestre. Într-un cuvânt, mesajul luminii electrice este schimbarea totală. Este informație pură, fără niciun conținut care să-i restricționeze puterea de transformare și informare.

Dacă cel care studiază media va medita numai la puterea acestui mediu al luminii electrice de a transforma toate structurile de spațiu,

timp, muncă și societate pe care le penetrează sau contactează, acesta va avea cheia către forma puterii aflate în toate media, puterea de a da o nouă formă tuturor ființelor pe care le atinge. Cu excepția luminii, toate celelalte media sunt perechi, cu una dintre ele pe post de „conținut" al celeilalte, ascunzând operațiunea amândurora.

Este o prejudecată tipică a celor care lucrează în media, a patronilor media, să fie preocupați de conținutul programelor de radio, filmelor sau al presei scrise. Patronii sunt ei înșiși preocupați mai mult de media în sine și nu tind să meargă dincolo de „ce vrea publicul" sau altă formulă vagă. Patronii sunt conștienți că media este putere și ei știu că această putere are prea puțin de-a face cu „conținutul" sau mediul din interiorul media.

Atunci când presa a inaugurat domeniul de „interes general" după ce telegraful restructurase mediul presei, ziarul a ucis teatrul, așa cum televiziunea a dat o grea lovitură cinematografelor și cluburilor de noapte. George Bernard Shaw a avut inteligența și imaginația de a contraataca. El a introdus presa în teatru, preluând controversele și lumea intereselor umane din presă și mutându-le pe scenă, așa cum Dickens făcuse același lucru pentru roman. Filmul a preluat supremația romanului, gazetei sau a scenei de teatru. Apoi televiziunea a invadat cinematograful și a redat publicului teatrul în care spectatorii stau în jurul scenei.

Ceea ce spun eu este că media ca extensie a simțurilor noastre instituie noi raporturi, nu numai între simțurile noastre, dar și între formele media, atunci când interacționează unele cu altele. Radioul a schimbat forma știrilor, la fel de mult pe cât a schimbat sonorul imaginea filmelor. Televiziunea a provocat schimbări drastice în programele radio și în forma romanului documentar.

Poeții și pictorii sunt cei care reacționează primii la o formă media nouă, cum ar fi radioul sau televiziunea. Radioul, gramofonul și magnetofonul ne-au înapoiat vocea poetului ca dimensiune importantă a experienței poetice. Cuvintele au devenit, din nou, un fel de pictură cu ajutorul luminii. Dar televiziunea, cu stilul său intens participativ, i-a făcut brusc pe tinerii poeți să-și prezinte poemele în cafenele, în parcuri, peste tot. După apariția televiziunii, ei au simțit brusc

nevoia contactului personal cu publicul. (În Toronto, oraș orientat spre tipar, citirea de poezii în parcuri constituie o încălcare a legii. Religia și politica sunt permise, dar nu și poezia, după cum au descoperit de curând tinerii poeți.)

Romancierul John O'Hara scria în *The New York Times Book Review*, la 27 noiembrie 1955:

> O carte îți provoacă o mare satisfacție. Știi că cititorul tău este captiv în interiorul copertelor, dar ca romancier trebuie să-ți imaginezi satisfacția pe care o resimte. Cât despre teatru... păi, obișnuiam să trec inopinat pe la ambele producții cu *Pal Joey* și să mă uit, iar nu să-mi imaginez, cum se bucură lumea. Mi-aș începe bucuros următorul roman — despre un orășel — chiar acum, dar am nevoie de diversiunea unei piese.

În vremurile noastre, artiștii pot să folosească un mixaj de forme media la fel de ușor cum folosesc propriile lecturi. Un poet ca Yeats a făcut uz la maximum de cultura orală rurală atunci când și-a creat efectele literare. Destul de devreme, Eliot a avut un mare impact datorită utilizării atente a formelor de jazz și film. *The Love Song of J. Alfred Prufrock* își trage o mare parte din forță dintr-o întrepătrundere a tehnicilor filmului cu idiomul jazzistic. Dar acest amestec și-a atins apogeul în *The Waste Land* și în *Sweeney Agonistes*. *Prufrock* folosește nu numai forma filmului, dar și melodia de film a lui Charlie Chaplin, așa cum făcuse și James Joyce în *Ulise*. Bloom al lui Joyce este o preluare deliberată după Chaplin („Chorney Choplain", cum îl numește în *Finnegans Wake*). Iar Chaplin, exact cum Chopin adaptase mai înainte muzica de pian la stilul baletului, a atacat extraordinarul amestec de balet și film dezvoltându-și propriul stil alternativ, gen Anna Pavlova, de extaz și mers clătinat. A adaptat pașii clasici de balet la o mimică de film care punea la un loc, în cantități corecte, amestecul de lirism și ironie ce poate fi găsit și în *Prufrock* și în *Ulise*. Artiștii din diferite domenii sunt întotdeauna primii care descoperă cum să permită unui mediu să utilizeze sau să elibereze energia altui mediu. Sub o formă mai simplă, este tehnica utilizată de Charles Boyer în amestecul său franco-englezesc de delir urban gutural.

Cartea tipărită a încurajat artiștii să reducă toate formele de expresie, pe cât posibil, la planul unic descriptiv și narativ al cuvântului tipărit. Apariția formelor media electrice a eliberat instantaneu arta din cămașa de forță, creând lumea lui Paul Klee, Picasso, Braque, Eisenstein, a fraților Marx și a lui James Joyce.

Un titlu din *The New York Times Book Review* (16 septembrie 1962): THERE'S NOTHING LIKE A BEST SELLER TO SET HOLLYWOOD A-TINGLE (NIMIC NU PRODUCE FURNICĂTURI HOLLYWOODULUI MAI MULT DECÂT UN BESTSELLER).

Desigur, în zilele noastre, vedetele de film pot fi ademenite departe de plaje, sau de la vreun curs de dezvoltare personală, numai de către nada culturală a unui rol dintr-o carte celebră. Acesta este modul în care întrepătrunderea firmelor media afectează azi pe mulți din lumea filmului. Ei înțeleg problemele legate de această formă media la fel de puțin pe cât le înțelege și industria publicității. Dar din punctul de vedere al celor care dețin afaceri în lumea filmului sau în media înrudite, un roman de succes este o formă de a se asigura că un nou *gestalt* sau șablon a fost întipărit în psihicul colectiv. Este un nou zăcământ de țiței sau o mină de aur pe care exploatatorul atent și cu experiență se poate baza pentru a scoate bani cu nemiluita. Bancherii de la Hollywood, ca să fim mai exacți, sunt mai inteligenți decât istoricii literari, deoarece cei din urmă din urmă disprețuiesc gustul popular, exceptând cazul în care acesta a fost filtrat dintr-un curs oral într-un manual literar.

Lillian Ross, în *Picture,* a scris o relatare malițioasă de la filmările pentru *The Red Badge of Courage.* Ea a obținut o sumedenie de laude facile pentru o carte naivă despre un film mare, *bănuind* că mediul literar este superior celui al filmului. Cartea ei a atras atenția ca hibrid.

Agatha Christie a scris, la un nivel literar mult superior celui în care scria de obicei, un grup de 12 povestiri despre Hercule Poirot, intitulat *The Labours of Hercules.* Adaptând temele clasice pentru a putea face paralele moderne potrivite, autoarea a reușit să ridice forma detectivistică la o intensitate extraordinară.

La fel a fost și metoda folosită de James Joyce în *Oameni din Dublin* și *Ulise,* paralelele clasice precise creând o energie hibridă

autentică. Baudelaire, scria Eliot, „ne-a învățat cum să ridicăm imaginea vieții obișnuite la cea mai mare intensitate". Aceasta se face nu printr-un heirup de putere poetică, ci prin simpla ajustare a situațiilor dintr-o cultură, în formă hibridă, cu situațiile din altă cultură. Exact în același mod, în timpul războaielor și al migrațiilor, noul amestec cultural este legea vieții de zi cu zi. Operations Research programează principiul hibridului ca tehnică creativă de cercetare.

Atunci când scenariul de film sau povestea unui film a dat naștere *ideii* unui articol, lumea revistelor a descoperit un hibrid care a pus capăt supremației prozei scurte. Când roțile au fost puse în formă de tandem, principiul roții a fost combinat cu principiul tipografic liniar pentru a crea balansul aerodinamic. Roata încrucișată cu formă industrială, liniară, a dat naștere noii forme a avionului.

Hibridul sau reuniunea a două forme media este un moment al adevărului și revelației din care se naște noua formă. Aceasta pentru că paralela dintre cele două media ne reține la frontiera dintre formele care ne smulg din ghearele Narcis-narcozei. Clipa întâlnirii celor două media este un moment de eliberare din obișnuita transă și amorțire pe care ceste forme media le impun simțurilor noastre.

6

# Media ca translatori

*Se stabilesc ipoteze de lucru importante care vor fi dezvoltate în capitolele următoare: toate tehnologiile ca tehnici de transfer al cunoașterii de la un mod la altul (o extindere a frazei din titlu), automatizarea ca șabloane organice, cuvântul ca modalitate de obținere de informații. În definiția rugăciunii, citată din George Herbert, limbajul este firul roșu care o leagă de tema capitolului și primul indiciu că analiza media a lui McLuhan poate căpăta o dimensiune spirituală. Deși a fost formulat ca o întrebare, paragraful de închidere al acestui capitol a fost suficient pentru comentatori ca să-l eticheteze pe autor drept un utopist tehnologic. Reformulată ca afirmație, întrebarea lui McLuhan nu împinge la optimism, dar emite o avertizare implicită în anticiparea următorului capitol: înfruntați provocarea sau vă expuneți la prăbușire.*

*Editorul*

Tendința copiilor nevrotici de a nu mai prezenta simptome nevrotice atunci când vorbesc la telefon este un mister pentru psihiatri. Unii oameni bâlbâiți nu se mai bâlbâie atunci când vorbesc o limbă străină. Faptul că tehnologiile sunt modalități de a traduce un fel de cunoaștere într-un alt mod a fost exprimat de Lyman Bryson în fraza „tehnologia este explicitare". Traducerea este, astfel, o „silabisire" a formelor de cunoaștere. Ceea ce numim „mecanizare" este o traducere a naturii și a propriei naturi, în forme amplificate și specializate. Astfel, vorba de duh din *Finnegans Wake*, „Ce a făcut pasărea ieri, omul poate face la anul" este o observație strict literală a etapelor tehnologiei. Puterea tehnologiei ca depinzând de prindere și, alternativ, de lăsare, pentru a mări raza de acțiune, a fost remarcată ca puterea maimuțelor care trăiesc în copaci în comparație cu a maimuțelor care trăiesc la sol. Elias Canetti a făcut asocierea corectă dintre forța acestor maimuțe de a prinde și a lăsa și strategia speculanților de la bursă. Totul se regăsește în varianta populară a lui Robert Browning: „Raza de acțiune a omului trebuie să-i depășească lungimea mâinii, sau la ce mai e bună metafora?". Toate formele media sunt metafore active prin puterea lor de a traduce experiența în forme noi. Cuvântul vorbit a fost prima tehnologie prin care omul a fost în stare să dea drumul din mână mediului pentru a-l apuca în alt fel. Cuvintele sunt un fel de culegere rapidă de informații care pot acoperi întreg mediul înconjurător și întreaga experiență. Cuvintele sunt sisteme complexe de metafore și simboluri care traduc experiența simțurilor noastre. Ele sunt o tehnologie a explicitării. Prin intermediul traducerii experienței senzoriale imediate în simboluri vocale, întreaga lume poate fi evocată și regăsită în orice clipă.

În această eră electrică vedem cum suntem tot mai mult traduși sub formă de informație, mișcându-ne către extinderea tehnologică a conștiinței. La acest lucru ne referim atunci când spunem că, pe zi ce trece, știm tot mai multe despre om. Înseamnă că putem traduce tot mai mult din noi în alte forme de expresie, care sunt dincolo de noi. Omul este o formă de expresie de la care te aștepți, în mod tradițional,

să se repete pe sine și să fie ecoul laudei aduse Creatorului. „Rugăciunea este tunetul inversat", zicea George Herbert. Omul are puterea de a reverbera tunetul divin, prin traducere verbală.

Transferându-ne corpurile fizice în interiorul sistemului nervos extins cu ajutorul formelor media electrice, punem la punct și dinamica prin care toate tehnologiile noastre precedente, care sunt simple extensii ale mâinilor și picioarelor, dinților, sistemului de reglare a temperaturii — toate aceste extensii, inclusiv orașele — vor fi traduse în sisteme informaționale. Tehnologia electromagnetică îi cere omului docilitatea și liniștea meditației, așa cum se cade pentru un organism care acum își poartă creierul în afara craniului și nervii în afara corpului. Omul trebuie să servească tehnologia electrică cu aceeași fidelitate de tip servomecanic cu care a servit piroga, canoea, tiparul și toate celelalte extensii fizice ale sale. Dar mai există și o diferență, care constă în faptul că tehnologiile precedente erau parțiale și fragmentare, iar tehnologia electrică este totală și integratoare. Un consens sau o conștiință externă este la fel de necesară ca și conștiința individuală. Oricum, în condițiile existenței noilor forme media, este posibil să stocăm și să traducem totul; iar în ceea ce privește viteza, aceasta nu este o problemă. Nu mai este posibilă accelerarea suplimentară de această parte a barierei vitezei luminii.

Așa cum nivelurile informației cresc în fizică și chimie, și este posibil să folosim orice pe post de combustibil sau material de construcție, tot așa și în condițiile tehnologiei electrice toate bunurile în stare solidă pot fi făcute să apară drept mărfuri solide cu ajutorul circuitelor informaționale din șabloanele organice pe care le numim „automatizare" și obținere de informații. Cu ajutorul tehnologiei electrice, toată activitatea omului devine învățare și cunoaștere. În termenii a ceea ce considerăm încă o „economie" (termenul grecesc pentru gospodărie), aceasta înseamnă că toate formele de angajare a oamenilor devin „învățare plătită", iar toate formele de avere rezultă din mișcarea informației. Problema descoperirii de ocupații sau slujbe se poate dovedi la fel de dificilă pe cât e de facilă acumularea de avere.

În ceea ce privește lunga revoluție prin care oamenii au încercat să traducă natura în artă, ne-am referit mult timp la ea ca fiind

„cunoaștere aplicată". „Aplicată" înseamnă tradusă sau transportată de la un gen de material la altul. Pentru cei pe care îi interesează acest uimitor proces al cunoașterii aplicate în civilizația occidentală, *Cum vă place* a lui Shakespeare le oferă material de gândire. Pădurea din Arden este exact o astfel de lume de aur a șomajului și a beneficiilor translatate, ca și aceea în care intrăm acum prin poarta automatizării electrice.

Shakespeare trebuie că a înțeles pădurea din Arden ca pe un model avansat al erei automatizării, când toate lucrurile sunt traductibile în oricare alt lucru se dorește:

> Și-această viață-a noastră-nsingurată
> Găsește totuși vorbe în copaci
> Și cărți găsește în izvorul sprinten
> Povețe-n pietre și în orice lucru
> Bunăvoință. N-aș schimba-o.
>
> AMIENS: Ce fericit sunteți, măria-voastră
> C-atât de potolit și de senin
> Puteți vorbi de vitregia soartei.*

Shakespeare vorbea despre o lume în care, cu ajutorul programării, ca să-i spunem așa, omul poate reda materialele lumii naturale într-o varietate de modalități și intensități stilistice. În prezent, suntem la un pas de a face acest lucru în mod electronic, pe scară largă. Iată imaginea erei de aur ca una dintre metamorfozele sau translațiile complete ale naturii în arta umană, care este gata de a fi accesată în era electronică. Poetul Stéphane Mallarmé credea că „lumea există pentru a sfârși într-o carte". Ne aflăm astăzi în situația de a merge mai departe, transferând întregul spectacol în memoria unui computer. Pentru că, după cum observă Julian Huxley, omul, spre deosebire de celelalte ființe biologice, posedă un aparat de transmitere și transfer

---

* William Shakespeare, *Cum vă place*, traducere de Virgil Teodorescu, în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 5, Editura Univers, București, 1986, p. 137.

bazat pe capacitatea sa de a stoca experiența, iar această capacitate de stocare, la fel ca limbajul, este, de asemenea, o metodă de transformare a „experienței":

Perlele acelea care erau ochii săi.

Dilema noastră poate ajunge asemenea celei a ascultătorului care a sunat la un post de radio: „Voi sunteți postul care dă de două ori mai mult meteo? Închideți-l. Mă înec".

Sau ne-am putea întoarce la condiția omului tribal, pentru care ritualurile magice reprezintă metoda sa de „cunoaștere aplicată". În loc să traducă natura în artă, el încearcă să investească natura cu energie spirituală.

Poate că există o cheie a acestei probleme în ideea freudiană conform căreia atunci când nu reușim să transformăm un eveniment natural sau o experiență într-o formă conștientă, o „reprimăm". Acest mecanism este și cel care ne amorțește în prezența acelor extensii ale noastre care sunt formele media studiate în această carte. Pentru că așa cum o metaforă transferă și transmite experiența, tot așa o face și media. Atunci când spunem „Asta o las pe altă dată", traducem o invitație socială într-un eveniment sportiv, amplificând regretul convențional până la imaginea unei dezamăgiri spontane: „Invitația ta nu e doar unul din acele gesturi convenționale pe care trebuie să le ignor. Mă face să simt deodată toată frustrarea unui meci întrerupt, peste care nu pot trece". La fel ca în orice metaforă, există raporturi complexe între cele patru părți: „Invitația ta este pentru invitatul obișnuit ceea ce meciurile sunt pentru viața socială convențională". Aceasta este modalitatea prin care, conceptualizând un set de relații prin intermediul altui set de relații, stocăm și amplificăm experiența sub forma, de pildă, a banilor. Pentru că banii reprezintă și ei o metaforă. Și toate formele media ca extensii ale noastre ajută la oferirea unei noi conștientizări și viziuni transformatoare. „Este o invenție excelentă", spunea Bacon, „faptul că Pan sau lumea se spune că alege numai Ecoul (dintre toate celelalte discursuri sau voci) pentru soția sa, pentru că

acesta și numai acesta este adevărata filozofie care redă cu acuratețe vorbele lumii..."

În ziua de azi, Mark II e gata oricând să traducă capodoperele literare din orice limbă, redând, după cum putem vedea în continuare, cuvintele unui critic rus al lui Tolstoi despre „Război și Lume (pace... totuși, cultura nu rezistă) care costă ceva. Ceva traducere. Ceva tipar". (Boorstin, 141)

Însuși cuvântul „apucare" sau „cuprindere" arată procesul de a ajunge la un lucru prin intermediul altuia, de a mânui și simți mai multe fațete ale unui lucru cu ajutorul mai multor simțuri, în același timp. Începe să devină evident că „atingerea" nu e pielea, ci interacțiunea simțurilor, iar „a fi în contact" sau „a fi la curent" este o chestiune care privește reunirea fructuoasă a simțurilor, a văzului tradus în sunet și a sunetului în mișcare, gust și miros. „Bunul-simț" a fost socotit timp de sute de ani puterea umană deosebită de a traduce experiența unui singur simț în toate simțurile și de a prezenta rezultatul în mod continuu, ca pe o imagine mentală unificată pentru minte. De fapt, această imagine a unui raport unificat între simțuri a fost considerată multă vreme *ratio*-nalitatea noastră, iar în era computerelor poate deveni la fel. Deoarece acum este posibil să programezi astfel raportul dintre simțuri, încât să se apropie de condiția conștiinței. Și totuși, o astfel de condiție ar fi în mod necesar o explicație a conștiinței noastre în aceeași măsură în care roata este o extensie a piciorului în rotație. Odată extins sau tradus sistemul nostru nervos în tehnologia electromagnetică, nu mai rămâne decât o etapă până la a ne transfera și conștiința în lumea computerelor. Atunci, cel puțin, vom fi capabili să programăm conștiința în așa fel încât să nu poată fi amorțită sau distrasă de iluziile narcisiste ale lumii divertismentului care impresoară omenirea când se întâlnește în extensiile propriilor șiretlicuri.

Dacă sarcina orașului este refacerea sau traducerea omului într-o structură mai potrivită decât o aveau strămoșii săi, atunci nu cumva traducerea noastră, acum, a întregii noastre vieți în forma spirituală a informației face ca întreg globul și toată umanitatea să devină o singură conștiință?

# 7

# Provocare și prăbușire: Nemesisul creativității

*Titlul este bogat în ecouri care trimit până la prima pagină a cărții („procesul creativ al cunoașterii") și care anticipează foarte explicit un alt pasaj: „Humpty-Dumpty a înfruntat provocarea zidului cu o prăbușire spectaculoasă". Chiar și fără zidul fatal, Humpty-Dumpty poate că ar fi avut aceeași soartă făcând o piruetă pe o coajă de banană de genul celei evocate aici. Avertismentul lui McLuhan este mult mai puțin jucăuș, la fel și provocarea sa care* invită *la prăbușire cu menționarea altui zid: „Fiecare casă americană are propriul Zid al Berlinului". Apar noi și importante dimensiuni ale efectelor media: „Efectul radioului este vizual; efectul fotografiei este auditiv". Apar noi dimensiuni și în cazul definițiilor („specializarea ca un contra-iritant") și metaforelor („alfabetul a fost cel mai mare procesor al oamenilor pentru viața militară omogenizată cunoscută Antichității"). Un pasaj își permite un relativ rar exemplu al atitudinii lui McLuhan față de marile afaceri („Am închiriat aceste «locuri de stat» [simțurile noastre fizice] corporațiilor"), iar altul, rar discutat de către comentatori, se referă la puterea voinței în comparație cu perceperea situațiilor. Există însă și un pasaj referitor la scolastici, care transmite un mesaj referitor la unul dintre cele mai mari eșecuri ale istoriei, o prăbușire a sistemului educațional, exact primul lucru care l-a determinat pe McLuhan să se apuce de analiza media: „Dacă scolasticii, având o cultură orală complexă, ar fi înțeles tehnologia lui Gutenberg, ar fi putut crea o nouă sinteză a educației orale și a celei scrise, în loc să iasă din imagine și să lase paginile vizuale să preia sarcina de a face educație". Pedepsiți din nou în capitolul 20, „Fotografia", scolasticii se găsesc acolo în compania educatorului modern care „își intensifică inepția prin aroganța defensivă și condescendența față de «subcultura pop»".*

*Editorul*

Bertrand Russell este cel care a declarat că cea mai mare descoperire a secolului XX a fost tehnica judecății suspendate. A.N. Whitehead, pe de altă parte, a explicat că cea mai mare descoperire a secolului XX a fost descoperirea tehnicii de descoperire. Adică, tehnica de a începe cu lucrul care trebuie descoperit și apoi de a merge înapoi, pas cu pas, ca pe o linie de montaj, până la punctul în care este necesar să se reînceapă pentru a se ajunge la obiectul dorit. În artă, aceasta înseamnă să începi cu *efectul* și apoi să inventezi un poem, un tablou sau o clădire care să aibă exact efectul în cauză și nu altul.

Dar „tehnica judecății suspendate" merge chiar și mai departe. Ea anticipează efectul, să zicem, al unei copilării nefericite asupra unui adult, și îl contrabalansează înainte ca acesta să se producă. În psihiatrie, este tehnica permisivității totale extinsă ca o formă de anestezie a minții în vreme ce diverse componente și efecte morale ale judecăților false sunt eliminate sistematic.

Acesta este un lucru foarte diferit față de amorțire sau efectul de narcoză al noii tehnologii, care distrage atenția în timp ce noile forme izbesc în porțile judecății și ale percepției. Deoarece este nevoie de chirurgie socială pe scară largă pentru a insera noua tehnologie în mintea grupului, fapt ce se realizează prin intermediul aparatului de amorțire, discutat anterior. „Tehnica judecății suspendate" oferă posibilitatea de a respinge narcoza și de a amâna pe termen nedefinit operațiunea de inserare a noii tehnologii în psihicul social. O nouă stază este în pregătire.

Werner Heisenberg, în *The Physicist's Conception of Nature*, este un exemplu de fizician a cărui conștientizare totală a formelor îi sugerează că ne-ar fi mai bine dacă le-am evita pe cele mai multe dintre ele. El subliniază faptul că schimbarea tehnică alterează nu numai obiceiurile vieții, dar și șabloanele gândirii și evaluării, citând aprobator viziunea înțelepciunii chinezești:

> Pe când călătorea prin regiunile de la nord de râul Han, Tzu-Gung a văzut un bătrân care lucra în grădina sa de legume. Săpase un

șanț de irigație. Bătrânul coborî într-un puț, luă un vas cu apă și-l turnă în șanț. Eforturile sale erau chinuitoare, în timp ce rezultatele păreau să fie foarte slabe.

Tzu-Gung spuse: „Există o cale prin care poți iriga o sută de șanțuri pe zi și prin care poți face mai mult cu mai puțin efort. Nu vrei să auzi despre această cale?"

Grădinarul se opri, se uită la el și spuse: „Și care ar fi aceea?"

Tzu-Gung răspunse: „Iei un băț de lemn, mai greu la spate și mai ușor în față. În acest fel poți aduce apă atât de repede, încât o să dea pe dinafară. Se cheamă fântână cu ciutură".

Furia se citi pe chipul bătrânului, care spuse: „L-am auzit pe învățătorul meu spunând că oricine folosește mașinării își face treaba ca o mașinărie. Cine își face treaba ca o mașinărie va avea inima ca o mașinărie, iar cel care poartă în piept inima unei mașinării își pierde simplitatea. Cel care își pierde simplitatea devine nesigur în frământările sufletului său. Nesiguranța în frământările sufletului este ceva ce nu se potrivește cu bunul-simț. Nu că nu știu despre aceste lucruri, dar mi-e rușine să le folosesc".

Poate cel mai interesant lucru legat de această anecdotă este că a trezit interesul unui fizician modern. N-ar fi fost interesantă pentru Newton sau Adam Smith, deoarece aceștia erau mari experți și susținători ai abordărilor fragmentare și specializate. Cu mijloace aflate în acord cu viziunea înțelepciunii chinezești, Hans Selye lucrează la ideea sa de „stres" aplicată la boală. Era preocupat, în anii '20, de faptul că medicii păreau să se concentreze întotdeauna asupra recunoașterii diferitelor boli și găsirii de remedii specifice pentru aceste cazuri luate izolat, dar nu acordau deloc atenție „sindromului de a fi bolnav". Cei care sunt preocupați de „conținutul" media și nu de mediul în sine par să se afle în situația medicilor care ignoră „sindromul de a fi bolnav". Hans Selye, într-o abordare totală și integratoare despre boală, a început ceea ce Adolphe Jonas a continuat în *Irritalion and Counter-Irritation*; adică o căutare a modalităților de reacție în urma impactului provocat de o noutate de orice fel. Astăzi există anestezice care ne permit să efectuăm asupra aproapelui nostru cele mai înspăimântătoare operații chirurgicale.

Noile media și tehnologii cu care ne amplificăm și ne extindem sinele constituie o chirurgie colectivă aplicată organismului social cu o lipsă totală de interes pentru antiseptice. Dacă este nevoie de operații, trebuie să luăm în considerare faptul că este inevitabilă infectarea întregului sistem. Pentru că atunci când operezi în societate cu o nouă tehnologie, nu zona în care ai făcut incizia este cea mai afectată. Zona inciziei este amorțită. De schimbat, se schimbă sistemul cu totul. Efectul radioului este vizual; efectul fotografiei este auditiv. Fiecare nou impact schimbă raporturile dintre toate simțurile. Ceea ce căutăm noi astăzi este fie o modalitate de a controla aceste schimbări ale raporturilor dintre simțuri ale întregului psihic individual și social, fie o cale de a le evita cu totul. Să ai o boală fără să manifești simptomele înseamnă să fii imun. Nicio societate nu a știut vreodată atât de multe lucruri despre acțiunile sale pentru a căpăta imunitate față de noile extensii sau tehnologii. Astăzi am început să simțim că este posibil ca arta să ofere această imunitate.

Nu există, în istoria culturii umane, niciun exemplu de ajustare conștientă a diverșilor factori ai vieții personale și sociale la noile extensii, cu excepția eforturilor modeste și periferice ale artiștilor. Artistul receptează mesajul provocărilor culturale și tehnologice cu zeci de ani înainte de producerea impactului transformator. El construiește modele sau arce ale lui Noe pentru a înfrunta schimbarea iminentă. „N-ar mai fi fost nevoie să aibă loc războiul din 1870 dacă lumea mi-ar fi citit *Educația sentimentală*", a spus Gustave Flaubert.

Acest aspect al artei *noi* este cel recomandat de către Kenneth Galbraith, pentru a fi studiat cu mare atenție, oamenilor de afaceri care vor să rămână în afaceri. Pentru că în era electrică nu mai are rost să se vorbească despre artistul care se află înaintea timpurilor sale. Tehnologia noastră este, și ea, înaintea timpurilor sale, dacă luăm în considerare abilitatea de a o recunoaște drept ceea ce este. Pentru a preveni nedorite catastrofe în societate, în ziua de azi artistul tinde să se mute din turnul de fildeș în turnul de control al societății. Așa cum, în era electrică, educația superioară nu mai este un moft sau un lux, ci o nevoie acută operațională, tot așa artistul este indispensabil

în formarea, analiza și înțelegerea formelor și structurilor create de tehnologia electrică.

Interogate, victimele noii tehnologii au mormăit invariabil clișee despre lipsa spiritului practic al artiștilor și preferințele lor fanteziste. Dar în secolul trecut ajunseseră să fie acceptate de către toată lumea cuvintele lui Wyndham Lewis: „Artistul este angajat întotdeauna în scrierea unei istorii detaliate a viitorului, deoarece el este singura persoană conștientă de natura prezentului". Cunoașterea acestui simplu fapt este necesară astăzi pentru supraviețuirea omenirii. Abilitatea artistului de a evita lovitura nedreaptă a noii tehnologii și de a para violența acesteia cu deplină luciditate datează din vremuri imemoriale. La fel de imemorială este și lipsa de recunoaștere a victimelor chestionate, care nu pot evita această violență, că au nevoie de artiști. Recompensarea și ridicarea la rangul de celebrități a artiștilor poate fi, de asemenea, un mod de a le ignora activitatea profetică și de a-i împiedica utilizarea. Artistul este omul din orice domeniu, științific sau umanist, care percepe implicațiile acțiunilor sale și ale noilor forme de cunoaștere specifice timpurilor sale. El este omul pe deplin conștient.

Artistul poate corecta raporturile dintre simțuri înainte ca șocul noii tehnologii să-i amorțească luciditatea. El le poate corecta înainte să înceapă amorțirea, bâjbâiala și reacția subliminală. Dacă este adevărat, cum trebuie să prezinți această problemă celor care pot face ceva în acest sens? Dacă ar exista fie și cea mai mică posibilitate ca această analiză să fie adevărată, ar garanta un armistițiu global și o perioadă de reevaluare. Dacă este adevărat că artistul posedă mijloacele de a anticipa și de a evita consecințele traumei tehnologice, atunci ce ar trebui să credem despre lumea și birocrația „aprecierii artistice"? Nu ar părea acestea, deodată, ca parte a unei conspirații pentru a face din artist un moft, un fleac sau un Milltown*? Dacă oamenii ar putea fi convinși că arta reprezintă o cunoaștere avansată și exactă referitoare la modul în care trebuie să înfruntăm consecințele psihice și sociale ale viitoarelor tehnologii, ar deveni cu toții artiști? Sau ar

* Referință la agentul anxiolitic denumit meprobamat, pus în vânzare sub diferite nume, inclusiv Miltown (*sic*).

începe, oare, o traducere atentă a noilor forme de artă în hărți de navigație socială? Sunt curios să știu ce s-ar întâmpla dacă arta ar fi brusc percepută drept ceea ce este cu adevărat, adică seturi de informații precise despre cum se poate rearanja psihicul unui om pentru a anticipa următorul șoc provocat de capacitățile noastre extinse. Oare am înceta, în situația respectivă, să ne mai uităm la operele de artă la fel cum un explorator poate că privea aurul și pietrele prețioase utilizate pe post de ornamente de către simplii analfabeți?

În arta experimentală, oamenilor li se furnizează specificații precise referitoare la violența care le pândește psihicul din direcția propriilor contra-iritanți sau a propriilor tehnologii. Pentru că acele părți din noi pe care le proiectăm în afară sub forma noilor invenții sunt tentative de a contracara sau neutraliza presiunile și iritările colective. Numai că, de obicei, contra-iritantul se dovedește a fi mai dăunător decât iritantul, la fel ca în cazul dependenței de droguri. Acesta este momentul în care artistul ne poate arăta cum să ne „trezim din pumni", în loc să „o luăm în barbă". Nu putem decât repeta faptul că istoria umanității este înregistrarea pumnilor „luați în barbă".

Cu mult timp în urmă, Emile Durkheim a exprimat ideea că sarcina specializată scapă întotdeauna acțiunii conștiinței sociale. În această privință, s-ar părea că artistul este conștiința socială și este tratat în consecință! „Nu avem artă", spun locuitorii din Bali, „facem totul cât se poate de bine."

Metropola modernă se lăbărțează neajutorată după ce a suferit impactul automobilului. Ca reacție la provocarea vitezei pe calea ferată, orașul suburbiilor și al grădinilor a ajuns prea târziu, sau la țanc pentru deveni un dezastru automobilistic. Pentru că reglarea funcțiunilor conform unui set de intensități devine de nesuportat la o altă intensitate. Iar o extensie tehnologică a corpurilor noastre gândită să atenueze stresul fizic poate provoca un stres psihic mult mai accentuat. Tehnologia specializată occidentală transferată în lumea arabă în perioada de sfârșit a Imperiului Roman a provocat o explozie violentă a energiilor tribale.

Metodele de diagnosticare care trebuie să fie utilizate pentru a identifica forma și impactul unui mediu nou nu sunt atât de diferite

de cele indicate în literatura detectivistică de către Peter Cheyney. În *You Can't Keep the Change* (Londra, 1956), autorul scria:

> Pentru Callaghan, un caz era doar o colecție de oameni, dintre care unii — de fapt toți — ofereau informații incorecte sau spuneau minciuni, deoarece circumstanțele fie îi forțaseră, fie îi conduseseră către acest lucru.
>
> Dar faptul că *a trebuit* să spună minciuni, să ofere informații false, necesită și o reorientare a punctelor de vedere și a propriilor vieți. Mai devreme sau mai târziu ajungeau să fie epuizați sau neglijenți. Apoi și numai apoi, investigatorul putea identifica precis acel lucru care îl putea conduce către o soluție logică.

Este interesant de luat în considerare că succesul menținerii unei fațade tradiționale și respectabile poate fi obținut numai printr-o agitație frenetică în culise. După crimă, după ce lovitura a avut loc, aparența poate fi menținută numai printr-o rapidă rearanjare a recuzitei. Așa se întâmplă și în viața noastră socială atunci când are loc șocul unei noi tehnologii sau în viața noastră particulară atunci când trăim o experiență intensă și de nedigerat, iar cenzura acționează imediat pentru a ne amorți în fața loviturii și pentru a ne pregăti disponibilitățile de a asimila intruziunea. Observațiile lui Peter Cheyney cu privire la genul literaturii polițiste sunt un alt exemplu al unei forme populare de divertisment care funcționează ca un model imitator al lucrului real.

Poate cel mai evident „deznodământ" sau consecință psihică a oricărei tehnologii este chiar cererea pentru acea tehnologie. Nimeni nu vrea un automobil până nu se inventează automobile și nimeni nu e interesat de televiziune până nu apar programele TV. Această putere a tehnologiei de a-și crea propria cerere nu este independentă de caracterul tehnologiei de a fi mai întâi o extensie a propriilor corpuri și simțuri. Atunci când suntem privați de văz, celelalte simțuri preiau într-o oarecare măsură rolul văzului. Dar nevoia de a te folosi de simțurile disponibile este la fel de stringentă ca și respirația — un lucru care explică nevoia imperioasă de a lăsa radioul și televizorul să funcționeze fără pauză. Nevoia imperioasă de utilizare neîntreruptă este în

mare măsură independentă de „conținutul" programelor difuzate sau de viața senzorială personală și este mai degrabă o dovadă a faptului că tehnologia este o parte a corpurilor noastre. Tehnologia electrică este legată direct de sistemul nervos central, astfel încât este ridicol să vorbești despre „ce vrea publicul" să se difuzeze prin nervii săi. Această întrebare sună ca și cum ai întreba lumea ce fel de imagini și sunete ar prefera să aibă în jurul ei într-o metropolă! Odată ce ne-am predat simțurile și sistemul nervos manipulării din partea celor care încearcă să beneficieze din închirierea ochilor, urechilor și nervilor noștri, nu mai avem niciun fel de drepturi. Închirierea ochilor, urechilor și nervilor noștri intereselor comerciale este egală cu a-ți preda limbajul unei corporații sau cu a încredința unei companii atmosfera pământului sub formă de monopol. Ceva asemănător s-a întâmplat deja cu spațiul cosmic, din același motiv din care ne-am închiriat sistemul nervos central diferitelor corporații. Atâta timp cât adoptăm atitudinea lui Narcis cu privire la extensiile corpurilor noastre ca fiind cu realmente *în afară* și într-adevăr independente de noi, vom înfrunta toate provocările tehnologice în același fel ca și prăbușirea provocată de o coajă de banană.

Arhimede a spus odată: „Dați-mi un punct de sprijin și voi muta Pământul din loc". În vremurile noastre am fi arătat către formele media electrice și am fi zis: „Mă voi sprijini de ochii, urechile, nervii și creierul vostru, iar lumea se va mișca în orice ritm sau mod vreau eu". Am închiriat aceste „puncte de sprijin" corporațiilor.

Arnold Toynbee a acordat o mare parte a lucrării sale *A Study of History* analizării diverselor tipuri de provocări cu care s-au înfruntat culturile de-a lungul mai multor secole. Extrem de relevantă pentru occidentali este explicația lui Toynbee cu privire la felul în care șchiopii și infirmii se descurcau cu handicapurile lor într-o societate de luptători activi. Ei au devenit specialiști ca Vulcan, fierarul și armurierul. Și cum reacționează comunitățile când sunt cucerite și locuitorii aduși la condiția de sclavi? Strategia pe care o folosește ologul din societatea de luptători e bună și pentru ei. Ei se specializează și devin indispensabili pentru stăpânii lor. Probabil că lunga istorie umană a sclavagismului și prăbușirea în specializare ca un contra-iritant

sunt factorii care au pus stigmatul servituții și al lașității pe chipul specialistului, chiar și în vremurile moderne. Capitularea occidentalului în fața tehnologiei sale, cu ritmul crescând al cererilor specializate, a părut întotdeauna drept o formă de sclavagism multor observatori ai lumii noastre. Dar fragmentarea rezultată a fost voluntară și entuziastă, spre deosebire de strategia conștientă a specializării din partea celor cuceriți prin campanii militare.

Este limpede ca fragmentarea sau specializarea ca tehnică de a asigura siguranța în condiții de tiranie sau de opresiune are un pericol asociat. Adaptarea perfectă la orice mediu înconjurător se realizează printr-o canalizare totală a energiilor și a forței vitale, care însumează un fel de terminus static pentru o ființă. Chiar și schimbările minore din mediul înconjurător o găsesc fără nicio resursă cu care să înfrunte o nouă provocare. Acesta este legământul reprezentanților „înțelepciunii convenționale" din orice societate. Întreaga lor miză pe siguranță și întregul statut se prezintă într-o formă singulară de acumulare de cunoștințe, astfel încât inovația nu este pentru ei o noutate, ci o anihilare.

Un fel de provocare cu care au avut de-a face mereu culturile este acum reprezentat de o frontieră sau de un zid, dincolo de care există un alt tip de societate. Simpla existență învecinată a celor două forme de organizare generează o tensiune puternică. Într-adevăr, acesta a fost și cazul principiului structurilor artistice simboliste din secolul trecut. Toynbee a observat că provocarea reprezentată de o civilizație aflată lângă o societate tribală demonstrează că societatea mai simplă se pomenește cu întreaga economie și cu toate instituțiile „dezintegrate de o ploaie de energie psihică generată de civilizația" culturii mai complexe. Când două societăți există una în vecinătatea celeilalte, provocarea psihică lansată de societatea mai complexă acționează ca o degajare explozivă de energie în societatea mai simplă. Pentru dovezi abundente ale acestui tip de problemă este suficient să ne uităm la viața adolescentului trăită zi de zi în mijlocul unui centru urban complex. Așa cum barbarul a fost împins într-o neliniște furioasă în urma contactului cu civilizația, sfârșind cu migrarea în masă, tot așa și adolescentul, constrâns să ia parte la viața unui oraș care nu-l acceptă ca adult, sfârșește în „rebeliune fără cauză". Înainte de asta, adolescentul

avea un „permis" de așteptare. El era pregătit să aștepte momentul potrivit. Dar de când a apărut televiziunea, nevoia de participare a pus capăt adolescenței, iar fiecare cămin american are propriul Zid al Berlinului.

Toynbee este foarte generos cu furnizarea de exemple de provocări și sfârșituri dintre cele mai variate și este extrem de abil când vorbește despre frecvența și inutila apelare la futurism și arhaism ca strategie de a aborda o schimbare radicală. Dar a-ți aminti de vremurile în care se mergea cu calul sau a anticipa introducerea vehiculelor antigravitaționale nu reprezintă strategii potrivite în fața provocării lansate de automobil. Și totuși, aceste două moduri uniforme de a privi, în trecut și în viitor, sunt căi obișnuite de a evita discontinuitățile experienței din prezent, cu cererea lor aferentă pentru examinare minuțioasă și evaluare. Numai artistul pare să aibă puterea de a înfrunta realitatea prezentului.

Toynbee recomandă de mai multe ori strategia culturală a imitării exemplelor date de marii oameni. Aceasta, desigur, înseamnă să localizezi siguranța culturală în puterea *voinței*, mai degrabă decât în puterea *percepției* adecvate a situațiilor. Oricine ar putea replica sarcastic că este vorba despre încrederea tipic britanică în caracter, în comparație cu încrederea în intelect. Dacă ne referim la nesfârșita putere a omului de a se autohipnotiza până la a nu mai fi conștient de provocări, se poate obiecta că, pentru a supraviețui, voința este la fel de utilă ca și inteligența. Astăzi, însă, avem nevoie și de voința de a fi extrem de informați și de conștienți.

Arnold Toynbee oferă un exemplu de tehnologie din perioada Renașterii care a fost abordată eficient și controlată în mod creativ, atunci când ne arată cum renașterea Parlamentului medieval descentralizat a salvat societatea englezească de monopolul centralizării care cuprinsese continentul. Lewis Mumford, în *City in History*, relatează modul straniu în care orașele din New England au reușit să mențină modelul orașului ideal medieval, deoarece au renunțat la ziduri și au amestecat orașul cu provincia. Atunci când tehnologia unei epoci se îndreaptă cu putere într-o direcție, e foarte posibil ca înțelepciunea să ofere un impuls în direcția opusă, pentru contrabalansare. Implozia

energiei electrice în secolul nostru nu poate fi înfruntată cu o explozie sau cu o expansiune, dar poate fi abordată prin descentralizare și flexibilizarea mai multor centre mici. Iar strategia necesară pentru a înfrunta această forță nu este mărirea universității, ci crearea mai multor grupuri de colegii autonome în locul legumei universității noastre centralizate care a crescut pe ogorul Guvernului și industriei europene din secolul al XIX-lea.

În același mod, efectele tactile excesive ale imaginii televizate nu pot fi contracarate prin simpla schimbare a programelor TV. O strategie ingenioasă bazată pe un diagnostic adecvat ar prescrie o abordare corespunzătoare, în profunzime sau structurală, pentru lumea instruită și vizuală existentă. Dacă vom persevera în a avea o abordare convențională a acestor evoluții, cultura noastră tradițională va fi măturată de pe scenă exact ca și scolastica în secolul al XVI-lea. Dacă scolasticii, cu cultura lor orală complexă, ar fi înțeles tehnologia lui Gutenberg, ar fi putut crea o nouă sinteză a educației orale și a celei scrise, în loc să iasă din imagine și să lase numai pagina vizuală să preia sarcina de a face educație. Oralitatea scolasticii nu a făcut față noii provocări vizuale reprezentate de tipar, iar expansiunea sau explozia tehnologiei lui Gutenberg a fost din multe puncte de vedere o sărăcire a culturii, așa cum încep să explice acum istorici ca Mumford. Arnold Toynbee, în *A Study of History*, analizând „natura creșterii civilizațiilor", nu numai că abandonează conceptul de expansiune, înțeles drept criteriu al creșterii reale a societății, dar și afirmă: „Mult mai des expansiunea geografică are loc concomitent cu un real declin și coincide cu «vremuri tulburi» sau cu un stat universal — amândouă stagii ale declinului și dezintegrării."

Toynbee expune principiul conform căruia vremurile tulburi sau schimbările rapide produc militarizare, iar militarizarea este cea care produce imperii și expansiuni. Mitul grecesc care ne-a învățat că alfabetul produce militarizare („Regele Cadmus a semănat dinții dragonului și au răsărit oameni înarmați") merge de fapt mai adânc decât ne spune Toynbee. În definitiv, „militarismul" este o noțiune vagă, nefiind deloc o analiză a cauzalității. Militarismul este un fel de organizație vizuală de energii sociale atât specializată, cât și explozivă, așa

încât este repetitiv să afirmi, ca Toynbee, că militarismul creează imperii mari și produce crize sociale. Dar militarismul este o formă de industrialism sau de concentrare a unor puternice energii omogenizate în câteva moduri de producție. Soldatul roman era un om cu o lopată. Era un muncitor și constructor priceput, care procesa și ambala resursele mai multor societăți. Înainte de mașini, singura forță serioasă de muncă disponibilă pentru procesarea materialelor era reprezentată de soldați sau de sclavi. După cum indică și mitul grecesc al lui Cadmus, alfabetul fonetic a fost cel mai mare generator de oameni pregătiți pentru viața militară monotonă cunoscut în Antichitate. Epoca Greciei Antice despre care Herodot spune că era „copleșită de mai multe necazuri decât în cele douăzeci de generații anterioare" a fost o perioadă care, privind retrospectiv, ne apare astăzi ca una dintre cele mai mărețe din istoria omenirii. Macaulay este cel care a remarcat că nu este plăcut să trăiești în timpuri despre care este interesant să citești. Epoca lui Alexandru cel Mare, ca și cea care a urmat, a văzut elenismul răspândit în Asia pavând drumul pentru expansiunea romană ulterioară. Acestea, însă, erau exact secolele în care civilizația greacă, în mod evident, s-a destrămat.

Toynbee atrage atenția asupra ciudatei falsificări a istoriei prin arheologie, până la punctul în care supraviețuirea multor obiecte materiale ale trecutului nu indică deloc calitatea vieții și a experienței cotidiene din niciun moment al istoriei. Continua îmbunătățire tehnică a armamentului se vede în întreaga perioadă a declinului grecilor și romanilor. Toynbee își verifică ipoteza testând-o cu evoluțiile din agricultura grecilor. Atunci când Solon i-a făcut pe greci să renunțe la agricultura mixtă în favoarea unui program de produse specializate pentru export, au existat consecințe pozitive și o glorioasă manifestare de energie în viața grecilor. Când faza următoare a efortului specializat a implicat munca sclavilor, a avut loc o creștere spectaculoasă a producției. Numai că armatele de sclavi specializați tehnologic care munceau pământul au ruinat existența socială a latifundiarilor independenți și a micilor fermieri și acest lucru a dus la ciudata lume a orașelor romane și a aglomerărilor înțesate de paraziți dezrădăcinați.

Mai mult decât sclavia romană, specializarea industriei mecanizate și a organizării pieței au adus occidentalului provocarea manufacturii prin mono-fractură, sau abordarea tuturor lucrurilor și operațiunilor pas cu pas. Aceasta este provocarea care s-a infiltrat în toate aspectele vieții noastre și care ne-a permis să ne extindem triumfal în toate direcțiile și în toate domeniile.

# Partea a II-a

## 8

# Cuvântul vorbit:
# Floarea răului?

*Subtitlul este inspirat din* Florile răului, *opera poetului Charles Baudelaire, părintele simbolismului francez, menționat și mai înainte în compania lui Joyce și Eliot. Baudelaire trebuie să aștepte până la capitolul 11, „Numărul", pentru o discuție pe tema abordării sale intuitive a formelor media și a efectelor acestora. Aici sunt discutate opiniile despre limbaj ale compatriotului lui Baudelaire, filozoful Henri Bergson. Și de-abia în capitolul 13, „Locuința", McLuhan explică titlul poeziei lui Baudelaire: „Lepădarea de noi înșine, autoalienarea, ca să-i zicem așa, în loc să amplifice sau să crească puterea diverselor noastre funcțiuni, erau pentru Baudelaire flori din care crește răul". Poate că este vorba de o concesie făcută cititorilor, dezorientați de cele șapte capitole în care McLuhan a măcinat ideile la un loc, fără pauză, punându-le în combinații neașteptate; acesta expune clar motivele pentru care consideră că atât limbajul, cât și roata fac parte din media: „Limbajul face pentru inteligență ceea ce face roata pentru picior și corp. Le permite să se miște dintr-un loc în altul cu mai multă ușurință și viteză și cu mai puțină implicare".*

*Editorul*

Câteva secunde din emisiunea unui DJ foarte popular sunt transcrise după cum urmează:

> Avem Patty Baby, avem fata cu picioare jucăușe și avem Freddy Cannon chiar aici, la David Mickie Show pe timp de noapte, *oohbah scuba-duu* cum vă merge, *buubuu*. În continuare ne vom legăna pe o stea și *șșșuuuu* și vom aluneca pe o rază de lună.
>
> *Uaaaaaaa* ce ziceți de asta... unul dintre cei mai meseriași tipi e cu voi... ăsta e drăguțul și drăgălașul DM la ora 9 și 22 de minute, *așeaaaa*, o să avem o listă de melodii, nu trebuie decât să sunați la WAlnut 5-1151, WAlnut 5-1151, și să le spuneți ce număr e din listă.

Dave Mickie, rând pe rând, se avântă spre culmi, geme, se leagănă, cântă, face solouri, intonează, se agită, reacționând întotdeauna la propriile acțiuni. Se mută complet în zona vorbită, mai repede decât în cea scrisă, a experienței. În acest fel este provocată participarea audienței. Cuvântul vorbit implică în mod dramatic toate simțurile, deși oamenii cu un grad înalt de alfabetizare tind să vorbească cât se poate de prietenește și de degajat posibil. Implicarea senzorială, firească în culturile în care alfabetizarea nu este singura formă a experienței, este uneori menționată în ghidurile de călătorie, așa cum este descrisă următoarea particularitate într-un ghid turistic pentru Grecia:

> Veți observa că mulți bărbați greci par să petreacă mult timp numărând mărgelele a ceea ce par să fie rozarii din chihlimbar. Dar acestea nu au nicio semnificație religioasă. Ele sunt *komboloia* sau „mărgelele grijii", o moștenire de la turci, iar grecii se joacă cu ele pe pământ, pe apă și în aer pentru a îndepărta acea tăcere deranjantă care amenință să se instituie ori de câte ori conversația lâncezește. O fac și ciobanii, și polițiștii, și docherii, și negustorii. Iar dacă vă întrebați de ce atât de puține grecoaice le poartă, trebuie să aflați că soții lor și-au adjudecat mărgelele pentru simpla plăcere de a le atinge. Mai estetică decât joaca absentă cu degetele, mai ieftină decât fumatul, această obsesie indică o senzorialitate tactilă caracteristică unei rase care a dat cele mai mari sculpturi ale Occidentului...

În cultura în care intensul accent vizual al alfabetizării lipsește, apare o altă formă de implicare senzorială și apreciere culturală, pe care ghidul nostru grec o explică jucăuș:

> (...) să nu fiți mirați de frecvența cu care veți fi mângâiați, pupați și înghiontiți amical în Grecia. Veți ajunge să vă simțiți ca și cățelul familiei (...) într-o familie afectuoasă. Această înclinație către mângâiat ne pare o extensie tactilă a viei curiozități grecești menționate mai sus. E ca și cum gazdele dumneavoastră ar încerca să afle din ce sunteți făcut.

Caracteristicile extrem de diferite al cuvintelor vorbite și respectiv scrise sunt ușor de studiat în ziua de astăzi, când legătura cu societățile nealfabetizate este și mai strânsă. Un amerindian, singurul din grupul său care știa să scrie și să citească, relata cum le citea celorlalți atunci când aceștia primeau scrisori. Spunea că simțea nevoia să-și bage degetele în urechi în timp ce citea cu glas tare, pentru a nu viola intimitatea corespondenței. Aceasta este o mărturie interesantă despre valorile intimității generate de accentul vizual al scrierii fonetice. O asemenea separare a simțurilor și a individului de grup poate cu greu apărea fără influența scrierii fonetice. Cuvântul vorbit nu-și permite extensia și amplificarea pe care le are puterea vizuală necesară obiceiurilor individualității și intimității.

Comparația dintre cuvântul vorbit și forma sa scrisă ajută la înțelegerea naturii cuvântului vorbit. Deși scrierea fonetică separă și extinde puterea vizuală a cuvintelor, este, prin comparație, mai rudimentară și mai lentă. Nu există multe feluri de a scrie „diseară", însă Stanislavsky obișnuia să le ceară tinerilor actori să pronunțe acest cuvânt și să-l accentueze în cincizeci de feluri diferite în timp ce audiența nota diversele nuanțe de implicare emoțională și înțelesuri exprimate. Multe pagini de proză și multe istorisiri au fost dedicate exprimării a ceea ce este, de fapt, un suspin, un geamăt, un râset sau un urlet inuman. Cuvântul scris expune secvențial ceea ce este rapid și implicit în cuvântul vorbit.

În vorbire tindem să reacționăm la fiecare situație care apare, reacționând prin ton și gesturi chiar și la propria vorbire. Dar scrierea tinde să fie un fel de acțiune separată sau specializată în cazul căreia există puține șanse sau cereri de reacție. Omul sau societatea alfabetizată dezvoltă extraordinara putere de a acționa în orice privință cu o considerabilă detașare față de sentimentele sau implicarea emoțională pe care le-ar trăi un om sau o societate nealfabetizată.

Henri Bergson, filozof francez, a trăit și a scris într-o tradiție a gândirii în care se considera și se consideră încă limbajul ca fiind o tehnologie umană care a sărăcit valorile subconștientului colectiv. Extensia omului în vorbire este cea care permite intelectului să se detașeze de realitatea mult mai vastă. Fără limbaj, sugerează Bergson, inteligența umană ar fi rămas implicată total în obiectele atenției sale. Limbajul face pentru inteligență ceea ce roata face pentru picior și corp. Le permite să se miște dintr-un loc în altul cu mai multă ușurință și viteză și cu mai puțină implicare. Limbajul extinde și amplifică omul, dar, de asemenea, îi și segmentează capacitățile. Conștiința sa colectivă sau intuitivă este diminuată de această extensie a conștiinței care este vorbirea.

Bergson susține în *Creative Evolution* că până și conștiința este o extensie a omului care umbrește fericirea uniunii în conștiința colectivă. Vorbirea separă omul de om, și omenirea de subconștientul cosmic. Ca extensie sau exprimare a tuturor simțurilor noastre în același timp, limbajul a fost considerat întotdeauna cea mai bogată formă de artă a omului, cea care îl distinge de animal.

Dacă urechea umană poate fi comparată cu un receptor radio care poate decoda undele electromagnetice și apoi le poate recoda ca sunet, vocea umană poate fi comparată cu un transmițător radio care poate traduce sunetul în unde electromagnetice. Puterea vocii de a da aerului și spațiului forme verbale, este foarte posibil să fi fost precedată de o exprimare mai puțin specializată, prin strigăte, gesturi și comenzi, prin cântec și dans. Șabloanele simțurilor care sunt extinse în diversele limbi sunt la fel de variate ca și stilurile vestimentare sau precum cele artistice. Fiecare limbă maternă își învață vorbitorii un anumit fel de a vedea și de a simți lumea, de a se purta în lume, care este practic unic.

Noua tehnologie electrică ce ne extinde simțurile și nervii într-o îmbrățișare globală are implicații vaste pentru viitorul limbajului. Tehnologia electrică nu are nevoie de cuvinte mai mult decât are computerul nevoie de cifre. Electricitatea arată drumul către o extensie a procesului conștiinței în sine, pe scară largă și fără niciun fel de verbalizare. O astfel de stare de conștiință colectivă poate să fi fost condiția omului înainte de apariția vorbirii. Limbajul ca tehnologie a extensiei umane, a cărei putere de a împărți și separa o cunoaștem atât de bine, se poate să fi fost turnul Babel prin care oamenii au încercat să urce la ceruri. Astăzi, computerele promit un mijloc de traducere instantanee a oricărui cod sau a oricărui limbaj, în orice alt cod sau limbaj. Într-un cuvânt, computerul promite cu ajutorul tehnologiei o manieră penticostală de înțelegere și de unitate universală. Pasul următor pare să fie din punct de vedere logic nu traducerea, ci ocolirea limbajului în favoarea unei conștiințe cosmice generale, care ar putea fi foarte bine subconștientul visat de Bergson. Condiția de „imaterialitate", despre care biologii spun că promite o imortalitate fizică, poate fi asemănată cu condiția tăcerii, care poate conferi armonia și liniștea colectivă perpetuă.

# 9

# Cuvântul scris: Un ochi pentru o ureche

*Evoluția alfabetului fonetic deschide porțile pentru ca efectele acestui mediu puternic să inunde civilizația occidentală timp de sute de ani. McLuhan descrie alfabetul fonetic ca fiind o tehnologie unică realizată, cu prețul „lumilor de înțelesuri și percepții", din sistemele de scriere non-alfabetice cum ar fi hieroglifele și ideogramele. Autorul evidențiază paradoxul că sistemele de scriere non-alfabetice sunt discontinue (nu au o legătură sistematică unele cu altele), dar integrate (forma unei ideograme poartă un înțeles, la fel și modul în care este pronunțată cu voce tare), în timp ce alfabetul este un sistem uniform, fără a fi integrat, pentru că nici literele sale și nici felul în care sunt pronunțate nu au un înțeles în sine. Este ceea ce înțelege McLuhan prin faptul că alfabetul prezintă „o puternică diviziune și un puternic paralelism între o lume vizuală și una auditivă". El este foarte explicit în privința ideii că mediul este mesajul: „Stă în puterea «mesajului» alfabetului să extindă șabloanele uniformității vizuale, astfel încât să fie simțit de diferite culturi". Această observație îl determină să continue capitolul de față nu cu o expunere a următorului mare pas în evoluția alfabetului — aceasta se va întâmpla în capitolul 18, „Cuvântul tipărit" — ci arătând efectele și consecințele tehnologiei alfabetului asupra organizării sociale, culturale, politice, economice și militare a lumii antice.*

*Editorul*

Prințul Modupe scria despre contactul său cu efectele cuvântul vorbit în vremurile în care trăia în Africa de Vest:

> Singurul spațiu aglomerat din casa părintelui Perry erau rafturile sale cu cărți. Cu vremea, am ajuns să înțeleg că semnele de pe pagini erau *cuvinte prinse în capcană*. Oricine putea învăța să descifreze simbolurile și să prefacă la loc în vorbire cuvintele prinse în capcană. Cerneala tiparului ținea gândurile captive; ele nu puteau scăpa de acolo mai mult decât ar putea un *elefant* să iasă dintr-un puț. Când revelația însemnătății acestui lucru s-a revărsat asupra mea, am simțit același fior și aceeași uimire ca atunci când am văzut prima dată luminile strălucitoare din Konakry. Tremuram de dorința intensă de a învăța să fac eu însumi acest lucru uimitor.

În contrast izbitor cu nerăbdarea omului nealfabetizat, întâlnim anxietățile curente ale omului civilizat cu privire la cuvântul scris. Pentru unii occidentali cuvântul scris sau tipărit a devenit un subiect foarte delicat. Este adevărat că acum există mai mult material scris, tipărit și citit decât oricând, dar, de asemenea, există și o tehnologie electrică nouă care amenință vechea tehnologie a alfabetizării bazate pe alfabetul fonetic. Deoarece acționează ca extensie a sistemului nostru nervos central, tehnologia electrică pare să favorizeze cuvântul vorbit, integrator și participativ, în detrimentul cuvântului scris. Valorile occidentale, clădite pe cuvântul scris, au fost deja afectate considerabil de către formele media electrice ale telefonului, radioului și televiziunii. Poate că așa se explică de ce pentru mulți oameni de cultură ai vremurilor noastre este dificil să examineze această problemă fără să fie cuprinși de o panică morală. În plus, mai există și faptul că, în cei peste 2 000 de ani de alfabetizare, occidentalul a studiat și a înțeles foarte puțin din efectele alfabetului fonetic asupra multor șabloane de bază ale culturii sale. De aceea, a începe să examinezi acum problema pare să fie prea târziu.

Să presupunem că, în loc să ne desfășurăm drapelul cu stelele și dungile sale, am scrie cuvintele „steagul american" pe o bucată de

material și am expune-o. Simbolurile ar purta același înțeles, însă efectul ar fi foarte diferit. Dacă traduci bogatul mozaic vizual al drapelului american în formă scrisă, îl privezi de majoritatea calităților sale de imagine corporatistă și experiență vizuală și totuși conexiunea literală abstractă va rămâne aproape la fel. Această ilustrare poate sugera schimbarea pe care o trăiește omul tribal atunci când devine alfabetizat. Aproape întreg sentimentul său de apartenență emoțională și socială la familie dispare în relația cu grupul său social. El este liber, din punct de vedere emoțional, să se separe de trib și să devină o persoană civilizată, un om cu organizare vizuală care are atitudini, obiceiuri, drepturi egale și uniforme cu ale tuturor celorlalte persoane civilizate.

Conform mitului grecesc despre alfabet, Cadmus, regele despre care se spune că a introdus literele fonetice în Grecia, a semănat dinții dragonului și din ei s-au revărsat oameni înarmați. Ca orice alt mit, și acesta încapsulează un proces îndelungat într-o singură clipă. Alfabetul însemna putere, autoritate și control al structurilor militare. Combinat cu papirusul, alfabetul a desăvârșit sfârșitul birocrațiilor statice specifice templelor și al monopolului regilor asupra cunoașterii și puterii. Spre deosebire de scrierea prealfabetică, cu nenumaratele ei semne greu de stăpânit, alfabetul putea fi învățat în câteva ore. Dobândirea unei cunoașteri atât de cuprinzătoare și a unei însușiri atât de complexe, așa cum rezultă din scrierea prealfabetică, aplicată unor materiale dificile cum erau cărămida și piatra, asigura castei scribilor un monopol asemănător puterii sacerdotale. Alfabetul — mai simplu — și papirusul — ușor, ieftin și lesne de transportat — au efectuat împreună transferul de putere de la clasa preoțească la cea militară. La toate aceste lucruri se face referire în mitul despre Cadmus și dinții dragonului, inclusiv la căderea orașelor-state, la ascensiunea imperiilor și la birocrațiile militare.

În termenii extensiilor umane, tema dinților dragonului din mitul lui Cadmus este de o importanță covârșitoare. Elias Canetti, în *Crowds and Power*, ne amintește că dinții sunt un simbol al puterii unui om, acest lucru fiind însă vizibil îndeosebi la animale. Limbajul este plin de dovezi despre precizia și puterea de prindere devoratoare a dinților.

Să exprimi puterea literelor, ca agenți ai ordinii agresive și ai preciziei sub forma extensiilor dinților dragonului, este ceva firesc și potrivit. Dinții sunt deosebit de vizuali în ordinea lor liniară. Literele nu numai că sunt ca dinții sub aspect vizual, dar puterea lor de a pune dinții în slujba clădirii de imperii este evidentă în istoria Ocidentului.

Alfabetul fonetic este o tehnologie unică. Au existat multe tipuri de scriere, pictografică și silabică, însă există un singur alfabet fonetic în care litere fără încărcătură semantică sunt utilizate pentru a corespunde unor sunete fără încărcătură semantică. Această diviziune netă și paralelismul între o lume vizuală și una auditivă au fost pe cât de aspre, pe atât de nemiloase din punct de vedere cultural. Prin cuvântul scris fonetic se sacrifică lumi întregi de sens și percepție, care erau asigurate de forme precum hieroglifele și ideogramele chinezești. Totuși, aceste forme de scriere mult mai bogate cultural nu ofereau omului niciun mijloc de transfer imediat din lumea cuvântului tribal, magic discontinuă și tradițională, în mediul vizual, fierbinte și uniform. Secolele de utilizare a ideogramelor nu au reprezentat vreun pericol pentru rețeaua stabilă a subtilităților familiale și tribale specifice societății chinezești. Pe de altă parte, în ziua de astăzi este suficientă o singură generație de alfabetizare în Africa, așa cum era în Galia acum două mii de ani, pentru a elibera individul din rețeaua tribală. Acest lucru nu are nicio legătură cu *conținutul* cuvintelor alfabetizate; este rezultatul rupturii produse brusc între experiența auditivă și cea vizuală a omului. Numai alfabetul fonetic poate face o astfel de diviziune precisă a experienței, oferindu-i utilizatorului ochi în locul urechii, eliberându-l din transa tribală a magiei cuvintelor.

Se poate afirma că alfabetul fonetic este tehnologia care a constituit mijlocul de a crea „omul civilizat" — indivizi luați separat, egali în fața unui cod de legi scris. Separarea individului, continuitatea spațiului și a timpului, uniformitatea codurilor sunt primele semne al societăților alfabetizate și civilizate. Culturi tribale, precum sunt cele ale indienilor sau ale chinezilor, este posibil să fie mult superioare culturilor occidentale, prin raza de acțiune și prin delicatețea percepțiilor. Cu toate acestea, nu ne preocupă problema valorilor, ci configurația societăților. Culturile tribale nu pot tolera individualizarea și

separarea membrilor lor. Ideile lor despre spațiu și timp nu sunt nici continue, nici uniforme, ci afective și de o intensitate comprimată. Stă în puterea „mesajului" alfabetului să extindă șabloanele uniformității vizuale într-o cultură.

Prin intensificarea și extensia funcției vizuale, alfabetul fonetic diminuează rolul altor simțuri sensibile la sunet, atingere sau gust. Faptul că acest lucru nu se întâmplă în diferite culturi, cea chinezească, de exemplu, care utilizează scrierea nonfonetică, le permite să păstreze o rezervă bogată de percepție integratoare a profunzimii experienței, modalitate senzorială care tinde să se erodeze în culturile civilizate ale alfabetului fonetic. Se întâmplă acest lucru pentru că ideograma este un *gestalt* integrator, nu o disociere analitică a simțurilor și funcțiilor scrierii fonetice.

Realizările lumii occidentale sunt, în mod evident, mărturii în favoarea valorilor extraordinare ale alfabetizării. Dar mulți oameni sunt dispuși să afirme că am obținut această formă de tehnologizare specializată plătind un preț mult prea mare. Desigur că structurarea liniară a vieții raționale prin alfabetizarea fonetică ne-a atras într-un set încâlcit de consecințe suficient de ușor de remarcat încât să justifice o investigație mult mai extinsă decât cea din acest capitol. Poate că există abordări mai potrivite, pe alte căi; de exemplu, conștiința este considerată un semn al ființei raționale, și totuși nu este nimic liniar sau secvențial în ceea ce privește totalitatea conștiinței care există în orice moment. Conștiința nu este un proces verbal. Dar de-a lungul secolelor de alfabetizare fonetică am favorizat lanțul deducției ca semn al logicii și rațiunii. Scrierea chinezească, în schimb, învestește fiecare ideogramă cu o intuiție totală a ființei și rațiunii, care permite numai un rol minor secvenței vizuale ca semn al efortului și organizării mintale. În societatea occidentală alfabetizată, este încă plauzibil și acceptabil să afirmi că un lucru „urmează" altui lucru, ca și cum ar exista o cauză care produce orice succesiune. David Hume este cel care, în secolul al XVIII-lea, a demonstrat că nu există nicio cauzalitate într-o succesiune, fie ea naturală sau logică. Orice formă de succesiune este numai adițională, nu și cauzală. Argumentul lui Hume, spune Kant, „m-a trezit din somnul meu dogmatic". Însă nici Hume și nici

Kant nu au detectat cauza ascunsă a prejudecății occidentale cu privire la succesiune ca fiind „logică" în tehnologia atotinfiltrantă a alfabetului. Astăzi, în era electrică, ne simțim liberi să inventăm logici nonliniare, la fel cum procedăm și pentru a crea geometrii noneuclidiene. Chiar și linia de montaj, ca metodă de succesiune analitică pentru mecanizarea oricărui tip de marfă și producție, se predă, în prezent, în fața unor forme noi. Numai culturile alfabetizate au utilizat liniar succesiunea, ca formă de organizare psihică și socială. Divizarea oricărei forme de experiență în unități uniforme, cu scopul unei acțiuni mai rapide sau al unei schimbări (cunoașterea aplicată) este secretul puterii occidentale asupra omului și naturii. Acesta este motivul pentru care programele industriale occidentale sunt, în mare măsură, în mod involuntar, militare, iar programele militare sunt industriale. Alfabetul a modelat tehnica de transformare și control a ambelor domenii, făcând toate situațiile uniforme și continue. Această trăsătură, manifestată inclusiv în perioada greco-romană, a devenit tot mai intensă odată cu uniformitatea și repetabilitatea evoluției datorate lui Gutenberg.

Civilizația este clădită pe alfabet, deoarece alfabetizarea este o procesare uniformă a unei culturi printr-un simț vizual extins în spațiu și timp de către alfabet. În culturile tribale, experiența este reglată de către o viață senzorială predominant auditivă, care reprimă valorile vizuale. Simțul auditiv, spre deosebire de ochiul rece și neutru, este hiperestetic, delicat și atotintegrator. Culturile orale acționează și reacționează în același timp. Cultura fonetică înzestrează oamenii cu mijloacele de a-și reprima sentimentele și emoțiile. A acționa fără a reacționa, și fără implicare, este avantajul special al occidentalului alfabetizat.

Povestea *The Ugly American* descrie nesfârșita succesiune de gafe realizate de americanii civilizați și vizuali puși față în față cu culturile tribale și auditive ale Orientului. Un experiment civilizator al UNESCO, introducerea unui sistem cu apă curentă — cu organizarea sa liniară de conducte —, a fost realizat recent în câteva sate din India. Curând după aceea, sătenii au cerut ca țevile să fie scoase, deoarece li se părea că întreaga viață socială a comunității fusese sărăcită de faptul că nu

mai aveau nevoie să viziteze puțul comunal. Pentru noi, conducta este un obiect casnic. Nu ne gândim la ea ca la o formă culturală sau ca la un produs al alfabetizării, la fel cum nu ne gândim că alfabetizarea ne schimbă obiceiurile, emoțiile, percepția. Pentru analfabeți, este extrem de evident că schimbarea celor mai banale obiecte casnice reprezintă schimbări totale în cultură.

Rușilor, mai puțin influențați de șabloanele culturii alfabetice decât americanii, le este mult mai ușor să perceapă și să se acomodeze cu atitudinea asiatică. Pentru Occident, alfabetizarea a însemnat mult timp țevi, robinete, străzi, linii de montaj și registre de inventar. Poate cea mai puternică expresie a alfabetizării noastre este sistemul uniform de prețuri care pătrunde pe piețele îndepărtate și care accelerează circulația mărfurilor. Până și ideile despre cauză și efect specifice occidentului alfabetizat au avut mult timp forma lucrurilor secvențiale și succesive, idee care oricărei culturi tribale sau auditive i s-ar părea ridicolă, și care și-a pierdut valența odată cu fizica și biologia modernă.

Toate alfabetele utilizate în lumea occidentală, de la cel din Rusia la cel din Țara Bascilor, de la cel din Portugalia la cel din Peru, sunt derivate din literele greco-romane. Forma lor unică de separare a imaginii și a sunetului de conținutul semantic și verbal le-a făcut să fie cea mai radicală tehnologie pentru translarea și omogenizarea culturilor. Toate celelalte forme de scriere au servit în principal unei singure culturi și au fost utile în a diferenția cultura respectivă de celelalte culturi. Numai literele fonetice ar putea fi folosite pentru a traduce, deși în mod rudimentar, sunetele oricărei limbi într-unul și același cod vizual. În prezent, eforturile chinezilor de a utiliza literele noastre fonetice în traducerea propriului limbaj a întâmpinat probleme deosebite în variațiile tonale și înțelesurile sunetelor similare. Acest lucru a dus la practica de a transforma monosilabele chinezești în polisilabe, pentru a elimina ambiguitatea tonală. Alfabetul fonetic occidental lucrează acum pentru a transforma caracteristicile auditive principale ale limbii și culturii chineze, astfel încât China să-și poată dezvolta și ea șabloanele liniare și vizuale care conferă unitate și putere uniformă muncii și organizării occidentale. Pe măsură ce ieșim din era Gutenberg a propriei

culturi, putem discerne tot mai clar trăsăturile sale primare — omogenitate, uniformitate și continuitate. Acestea sunt trăsăturile care le-au oferit cu ușurință grecilor și romanilor superioritate față de barbarii nealfabetizați. Barbarul sau omul din trib, atunci, ca și acum, era încurcat de pluralismul cultural.

Pentru a conchide, scrierea pictografică și hieroglifică, așa cum era utilizată în culturile babiloniană, mayașă și chineză, reprezintă o extensie a simțului vizual în scopul stocării și accesului imediat la experiența umană. Toate aceste forme conferă expresie grafică înțelesurilor orale. Ele se aseamănă cu desenele animate și sunt extrem de greu de manipulat, necesitând multe semne pentru a reprezenta infinitatea datelor și operațiilor specifice acțiunii sociale. Prin contrast, alfabetul fonetic, prin numai câteva litere, a fost capabil să cuprindă toate limbile. O astfel de realizare, totuși, a implicat separarea semnelor și sunetelor de înțelesul lor dramatic și semantic. Niciun alt sistem de scriere nu a mai realizat acest lucru.

Aceeași separare a imaginii, a sunetelor și a sensului, care este specifică alfabetului fonetic, se extinde și asupra efectelor sale sociale și psihologice. Omul alfabetizat suferă o ruptură între viața sa imaginativă, emoțională și senzorială, așa cum a afirmat cu multă vreme în urmă Rousseau (și mai apoi poeții și filozofii romantici). Astăzi, simpla menționare a lui D.H. Lawrence servește la readucerea aminte a eforturilor făcute de omul alfabetizat în secolul XX pentru a-și recupera „plenitudinea". Dacă occidentalul alfabetizat suferă această disociere a sensibilității sale prin utilizarea alfabetului, el reușește și să își câștige libertatea personală de a se disocia de clan și familie. Această libertate de a modela o carieră individuală se manifesta în lumea antică a vieții militare. Aceste cariere își așteptau oamenii talentați în Roma republicană, ca și în Franța lui Napoleon, și din aceleași motive. Noua alfabetizare crease un mediu omogen și maleabil în care mobilitatea grupurilor armate și în aceeași măsură a indivizilor ambițioși era pe cât de nouă, pe atât de practică.

10

# Drumuri și drumurile hârtiei

*Umbra economistului și pionierului canadian al studiilor despre comunicare, Harold Innis, planează peste prima pagină a acestui capitol. În același timp, există o legătură crucială între ideile lui Innis și cele prezentate în capitolele precedente: „Fiecare mijloc de transport nu numai că transportă, dar traduce și transformă atât expeditorul și receptorul, cât și mesajul". Satul global și satul tribal sunt introduse într-o comparație cu patru termeni: „Accelerarea erei electronice este la fel de distrugătoare pentru occidentalul alfabetizat și liniar ca și drumurile romane ale hârtiei pentru oamenii tribali". Paradoxul efectelor media se leagă de subiectul dinamicii centru-margine (ea însăși tratată pe larg în paginile următoare): „În mod paradoxal, efectul roții și al hârtiei în organizarea noilor structuri ale puterii nu era de descentralizare, ci de centralizare". Iar profunda coerență a preceptelor lui McLuhan se evidențiază atunci când prezintă condițiile favorabile dezvoltării dinamicii centru-margine în termenii vieții rurale ca stadiu intermediar al organizării sociale, între cel al vânătorilor care adună hrană și cel al formării orașelor și a statelor-orașe, pentru că acesta reprezintă încă un exemplu al faptului că mediul este mesajul.*

*Editorul*

Numai odată cu apariția telegrafului mesajele au putut călători mai repede decât mesagerul. Înainte de acest moment, drumurile și cuvântul scris erau strâns interrelaționate. Însă numai inventarea telegrafului a permis informației să se detașeze de obiecte materiale precum piatra și papirusul, așa cum banii, mai înainte, se detașaseră de pielea de animal, lingouri și metale și sfârșiseră prin a fi făcuți din hârtie. Termenul „comunicare" era strâns legat de drumuri și poduri, de rutele maritime, de râuri și canale, cu mult înainte de a fi transformat în „transferul de informație" din era electrică. Poate că nu există o cale mai potrivită de a defini caracterul erei electrice decât studierea mai întâi a ideii de transport înțeleasă drept comunicare, iar ulterior a tranziției acestei idei, de la transport la informație cu ajutorul electricității. Cuvântul „metaforă" vine din grecescul *meta* plus *pherein*, adică a căra peste sau a transporta. În această carte ne ocupăm de toate formele de transport ale bunurilor și informației, atât ca metaforă cât și ca schimb. Fiecare formă de transport nu numai transportă, dar traduce și transformă atât expeditorul, receptorul, cât și mesajul. Utilizarea oricărui fel de mediu sau extensie a omului alterează șabloanele interdependenței dintre oameni, așa cum alterează și raporturile dintre simțurile noastre.

Una dintre temele la care revin mereu în carte este aceea că toate tehnologiile sunt extensii ale sistemului nostru nervos și fizic, ce au ca scop creșterea puterii și a vitezei. Dacă nu ar exista aceste creșteri, noile nostre extensii nu ar fi apărut sau ar fi fost anulate. Însă o creștere a puterii sau a vitezei în orice fel de grup de componente este în sine o dezintegrare care provoacă o schimbare în organizarea acestora. Alterarea grupurilor sociale și formarea noilor comunități s-a întâmplat odată cu viteza crescută a mișcării informației prin intermediul mesajelor pe hârtie și al transportului lor pe drumuri. O astfel de accelerare înseamnă mai mult control la distanțe mai mari. Pe plan istoric, a însemnat formarea Imperiului Roman și alterarea statelor-oraș ale lumii grecești. Înainte ca utilizarea papirusului și a alfabetului să devină o realitate ce a dus la construirea unor drumuri mai rapide,

orașul înconjurat de ziduri și statul-oraș erau forme naturale care ar fi putut rezista în continuare.

Satul și statul-oraș sunt forme de organizare care includ toate nevoile și activitățile umane. La viteze mai mari și, prin urmare, cu un mai mare control militar la distanță, statele-oraș s-au prăbușit. Odată integrator și conținut în sine însuși, nevoile și funcțiile sale au fost extinse în activitățile specializate specifice unui imperiu. Accelerarea tinde să separe activitățile comerciale și politice, iar accelerarea dincolo de o anumită limită înseamnă pentru orice sistem alterare și prăbușire. Așa că, atunci când Arnold Toynbee recurge, în *A Study of History*, la o masivă documentare legată de „prăbușirea civilizațiilor", începe prin a spune: „Unul dintre cele mai subtile semne ale dezintegrării, așa cum am observat deja, apare (...) atunci când o civilizație în dezintegrare obține o amânare a pedepsei prin recurgerea la unificare politică, prin forță, într-un stat universal". Dezintegrarea și amânarea pedepsei sunt, deopotrivă, consecințe ale mișcării tot mai rapide a informației cu ajutorul curierilor, pe drumuri în stare foarte bună.

Accelerarea creează ceea ce unii economiști numesc o structură *centru-margine*. Atunci când aceasta devine de necontrolat pentru centrul generator și deținător de control, piesele încep să se detașeze singure și să alcătuiască noi sisteme centru-margine proprii. Cel mai familiar exemplu este povestea coloniilor americane ale Marii Britanii. Atunci când cele 13 colonii au început să-și dezvolte o considerabilă viață socială și economică proprie, au simțit nevoia de a deveni ele însele centre cu propriile margini. Acesta este momentul în care centrul original poate face un efort mai eficient de control centralizat al marginilor, așa cum, de altfel, Marea Britanie a și făcut-o. Viteza scăzută a călătoriilor pe mare s-a dovedit neadecvată pentru menținerea unui imperiu atât de vast numai pe baza principiului centru-margine. Imperiile cucerite pe uscat pot păstra mai ușor un șablon centru-margine decât cele maritime. Relativa lentoare a călătoriilor pe mare este factorul care inspiră puterile maritime să creeze mai multe centre printr-un fel de proces de însămânțare. Puterile maritime tind, astfel, să creeze centre fără margini, în timp ce imperiile cucerite pe uscat

favorizează structura centru-margine. Viteza creează centre peste tot. Marginile încetează să mai existe pe această planetă.

Lipsa de omogenitate a vitezei cu care se mişcă informaţia dă naştere la o diversitate de şabloane de organizare. Se poate prezice, în acest caz, că orice mijloc nou de transfer al informaţiei va modifica orice structură de putere existentă. Atâta timp cât noul mijloc este disponibil peste tot în acelaşi timp, există posibilitatea ca structura să fie modificată fără să aibă loc o prăbuşire. Acolo unde sunt discrepanţe mari între vitezele cu care are loc mişcarea, ca de exemplu între călătoria prin aer şi cea pe şosea, sau între telefon şi maşina de scris, pot apărea conflicte serioase în interiorul structurii de organizare. Metropola vremurilor noastre a devenit un laborator experimental pentru astfel de discrepanţe. Dacă omogenitatea vitezelor ar fi totală, nu ar exista nici rebeliune şi nici prăbuşire. Datorită tiparului, unitatea politică prin intermediul omogenităţii a devenit, în fine, realizabilă. În Roma antică, totuşi, există numai manuscrisul pe hârtie subţire ca factor de penetrare a opacităţii — sau reducere a discontinuităţii — saturilor tribale; iar când rezervele de hârtie s-au epuizat, drumurile au rămas pustii, aşa cum au fost şi în zilele noastre în timpul raţionalizării benzinei. În acest fel, vechiul stat-oraş şi-a făcut reapariţia, iar feudalismul a înlocuit republicanismul.

Pare destul de evident că mijloacele tehnice de accelerare ar anihila independenţa satelor tribale şi a statelor-oraş. De câte ori are loc accelerarea, noua putere centralizatoare ia măsuri pentru omogenizarea cât mai multor zone marginale posibil. Procesul prin care a trecut Roma când a introdus alfabetul fonetic s-a întâmplat şi în Rusia în decursul ultimei sute de ani. Încă o dată, cu ajutorul exemplului curent al Africii, putem observa cât de multă procesare vizuală a psihicului uman prin intermediul alfabetului va fi necesară, înainte să fie posibil un grad semnificativ de organizare socială omogenizată. O mare parte din această procesare vizuală s-a făcut în lumea antică cu ajutorul tehnologiilor nealfabetizate, de pildă în Asiria. Alfabetul fonetic nu are, însă, rival ca translator al omului ieşit din camera de ecouri închisă etanş, şi intrat în lumea vizuală neutră, organizată liniar.

Situația actuală a Africii este complicată de tehnologia electrică. Occidentalul este el însuși dezoccidentalizat chiar de către accelerarea sa, așa cum africanii sunt detribalizați de către tipar și vechea noastră tehnologie industrială. Dacă ne-am înțelege propriile media, vechi și noi, aceste confuzii și rupturi ar putea fi programate și sincronizate. Exact succesul de care ne bucurăm prin specializarea și separarea funcțiilor care permit accelerarea este, în același timp, cauza lipsei de atenție și conștientizare a situației. Cel puțin așa a fost mereu în lumea occidentală. Conștientizarea cauzelor și a limitelor culturale ale omului pare să amenințe structura egoului și, de aceea, este evitată. Nietzsche spunea că înțelegerea oprește acțiunea, iar oamenii de acțiune par să aibă o intuiție care îi ajută să evite pericolele înțelegerii.

Ideea întregii chestiuni privitoare la accelerarea cu ajutorul roții, șoselelor și a hârtiei este extensia puterii într-un spațiu și mai omogen și uniform. Adevăratul potențial al tehnologiei romane nu a fost descoperit decât după ce tiparul a conferit șoselelor și roții o viteză mult mai mare decât a oricărei cuceriri romane. Și totuși, accelerarea din era electronică este la fel de dezintegrantă pentru occidentalul alfabetizat și liniar, pe cât erau și drumurile hârtiei pentru sătenii tribali. Accelerarea din zilele noastre nu este o explozie lentă îndreptată spre exterior, din centru spre margini, ci o implozie instantanee și o fuziune a spațiului și funcțiilor. Civilizația noastră specializată și fragmentată, cu o structură centru-margine, trece brusc printr-o reasamblare bruscă a tuturor părților sale mecanizate într-un întreg organic. Aceasta este noua lume a satului global. Satul, așa cum explică Mumford în *The City in History*, a realizat o extensie socială și instituțională a tuturor capacităților umane. Formarea orașelor și accelerarea au servit numai la separarea capacităților umane una de cealaltă, în forme mai specializate. Era electronică nu poate susține viteza, prea mică, a unei structuri de formă centru-margine așa cum s-a întâmplat în ultimii 2 000 de ani ai lumii occidentale. Și aceasta nu este vreo problemă de valori. Dacă am înțelege formele media mai vechi, ca de pildă șoselele și cuvântul scris, și dacă le-am recunoaște efectele asupra umanității, am putea reduce sau chiar elimina factorul electronic din viața noastră. Există vreun exemplu de civilizație care a înțeles tehnologia ce îi susține

structura și a fost pregătită pentru a o menține la fel? Dacă da, ar fi un exemplu de valori sau de preferințe raționale. Valorile sau preferințele care apar în urma operațiunii practic automate a unei tehnologii în viața socială nu pot fi perpetuate.

În capitolul dedicat roții vom arăta cum transportul fără roți a jucat un rol crucial înainte de roată, o parte a acestui gen de transport făcându-se cu sania, pe zăpadă sau prin mlaștină. Transportul de acest tip se făcea în cea mai mare parte cu ajutorul animalelor de tracțiune — femeia fiind primul animal de tracțiune. Totuși, cea mai mare parte a acestor transporturi fără roți din trecut se făcea pe râuri sau pe mare, lucru care astăzi este indicat de locația și forma marilor orașe ale lumii. Unii scriitori au observat că cel mai vechi animal de tracțiune al omului a fost femeia, pentru că bărbatul trebuia să fie liber să rezolve problema procurării hranei și alte sarcini. Dar această fază aparține stadiului de transport anterior roții, când există doar risipa de energie a omului vânător și culegător. În ziua de astăzi, când cel mai mare volum de transport îl înregistrează transferul informației, roata și șoselele cunosc recesiunea și desuetudinea; însă la început, ținând cont de presiunea pentru și din partea roților, trebuia să existe drumuri. Așezările au creat impulsul pentru schimburi și mutări tot mai intensive ale materiilor prime și produselor de la țară către centrele de procesare, unde exista o diviziune a muncii și competențe specializate. Îmbunătățirea tot mai accentuată a roții și drumurilor a adus orașul la țară într-o acțiune reciprocă osmotică de luat și dat. Este un proces pe care l-am văzut în secolul acesta în legătură cu automobilul. Îmbunătățirea radicală a șoselelor a adus orașul tot mai aproape de provincie. Șoseaua devenise deja un substitut pentru provincie când oamenii au ajuns să spună că „dau o tură pe la țară". Autostrăzile au făcut ca șoselele să devină un zid între om și provincie. După care a urmat stadiul autostrăzii ca oraș, un oraș care se întinde de-a lungul continentului, dizolvând toate fostele orașe în agregări tentaculare pe care populația de astăzi le abandonează.

Odată cu transportul aerian a apărut o perturbare și mai puternică a vechiului complex oraș-provincie care se născuse odată cu roata și drumul. Datorită avionului, orașele au început să aibă același fel de

relație evazivă cu oamenii pe care o au și muzeele. Ele au devenit coridoare cu diorame ca un ecou al liniei de montaj, aflată în curs de dispariție. Șoselele sunt utilizate tot mai puțin pentru a călători și tot mai mult pentru recreere. Călătorul recurge acum la avion, și prin aceasta încetează să mai aibă experiența călătoriei. Așa cum oamenii spuneau că un transatlantic poate fi asemănat cu un hotel dintr-un mare oraș, tot așa și călătorul cu avionul, indiferent că este deasupra orașului Tokio sau New Yorkului, ar putea fi într-un bar, din punct de vedere al experienței. El va începe să călătorească cu adevărat numai după ce aterizează.

Între timp, provincia, orientată și modernizată de către avion, autostradă și colectarea electronică a informațiilor, tinde să devină încă o dată zona necartografiată a nomazilor de dinaintea apariției roții. Beatnicii se adună pe nisip să mediteze în haiku-uri.

Factorii principali ai impactului media asupra formelor sociale existente sunt accelerarea și perturbarea. În ziua de astăzi accelerarea tinde să fie totală, și în acest fel spațiul încetează să mai fie factorul principal al aranjamentelor sociale. După Toynbee, factorul accelerație traduce problemele fizice în probleme morale, exemplificând că drumul antic, pe care se aglomerau șarete, căruțe, implică mult deranj minor, dar și pericole minore. Mai mult decât atât, pe măsură ce forțele care acționează asupra traficului sunt tot mai mari, nu mai sunt probleme cu transportul, ci problema fizică este tradusă într-una psihologică prin faptul că anihilarea spațiului permite și anihilarea facilă a călătorilor. Acest principiu se aplică la toate studiile asupra media. Toate mijloacele de schimb și asociere umană tind să se îmbunătățească datorită accelerației. Viteza, la rândul ei, accentuează problemele de formă și structură. Aranjamentele mai vechi nu au fost făcute cu gândul la asemenea viteze, iar oamenii au început să simtă o estompare progresivă a valorilor de viață încercând să ajusteze vechile forme fizice la mișcarea nouă și mai rapidă. Aceste probleme însă nu sunt noi. Prima măsură luată de Iulius Cezar după ce a cucerit puterea a fost să restricționeze circulația nocturnă a vehiculelor cu roți din Roma, pentru a permite somnul și odihna. Transportul îmbunătățit din perioada

Renașterii a transformat orașele medievale înconjurate de ziduri în mahalale.

Înainte de extraordinara diseminare a puterii prin alfabet și papirus, până și încercărilor regilor de a-și extinde domnia în termeni de spațiu li s-au opus birocrațiile preoțești. Formele lor media complexe și greu de transportat — inscripțiile în piatră — au făcut ca imperiile foarte mari să pară periculoase acestor monopoluri statice. Lupta dintre cei care și-au exercitat puterea asupra inimii oamenilor și cei care voiau să obțină controlul asupra resurselor fizice ale națiunii nu a fost unică. În Vechiul Testament, exact acest gen de luptă este semnalat în Cartea lui Samuel (I, VIII) atunci când copiii lui Israel l-au implorat pe Samuel să le dea un rege. Samuel le-a explicat natura domniei regilor în comparație cu domnia preoților:

> El a zis: „Iată care va fi dreptul împăratului care va domni peste voi. El va lua pe fiii voștri, îi va pune la carele sale și între călăreții lui, ca să alerge înaintea carului lui;
>
> Îi va pune căpetenii peste o mie și căpetenii peste cinzeci, și-i va întrebuința la aratul pământurilor lui, la seceratul bucatelor lui, la facerea armelor lui de război și a uneltelor carelor lui.
>
> Va lua pe fetele voastre să-i facă miresme, de mâncare și pâine.
>
> Va lua cea mai bună parte din câmpiile voastre, din viile voastre și din măslinii voștri, și o va da slujitorilor lui".

În mod paradoxal, efectul roții și al hârtiei în organizarea noilor structuri ale puterii a fost nu de descentralizare, ci de centralizare. Accelerarea comunicării permite autorității centrale să-și extindă operațiunile spre margini și mai îndepărtate. Introducerea alfabetului și a papirusului a însemnat că și mai mulți oameni au trebuit să fie instruiți ca scribi și administratori. Cu toate acestea, extensia omogenizării și a instruirii uniforme nu a penetrat prea mult lumea antică sau pe cea medievală. Numai odată cu mecanizarea scrierii, în perioada Renașterii, a fost posibilă o formă de putere intens unificată și centralizată. Având în vedere că acest proces continuă încă, ar trebui să ne fie ușor să observăm că armatele Egiptului și Romei sunt cazurile în care a apărut un soi de democratizare prin educație tehnologică uniformă.

Cariera militară le era deschisă celor care aveau o instruire în materie de alfabetizare. În capitolul dedicat cuvântului scris am văzut cum scrierea fonetică a transpus omul tribal într-o lume vizuală și l-a invitat să preia organizarea vizuală a spațiului. Grupurile de preoți din temple erau mai preocupate de înregistrarea trecutului și controlul spațiului nevăzut interior, decât de cuceririle militare. De aici, conflictul dintre preoții care voiau să monopolizeze cunoașterea și cei care doreau să o aplice în exterior pentru a-și spori puterea prin noi cuceriri. (Același conflict are loc acum între universitate și lumea afacerilor.) Acest gen de rivalitate l-a inspirat pe Ptolemeu II să înființeze marea bibliotecă din Alexandria drept centru al puterii imperiale. Uriașul corp de funcționari și scribi cărora li se dădeau sarcini specializate era o forță opusă preoțimii egiptene. Biblioteca putea fi de folos organizării politice a imperiului într-un mod care nu-i interesa deloc pe preoți. O rivalitate asemănătoare se înregistrează astăzi între savanții atomiști și cei care sunt preocupați de studiul energiei.

Dacă acceptăm că ideea de oraș ca un centru a fost la început o aglomerare de săteni în primejdie, ne este mai ușor să înțelegem cum astfel de grupuri de refugiați hăituiți se pot împrăștia formând un imperiu. Statul-oraș ca formă nu era o reacție la dezvoltarea comercială pașnică, ci o adunare a mulțimilor pentru a-și câștiga siguranța în mijlocul anarhiei și a disoluției. Astfel, statul-oraș grecesc era o formă tribală de comunitate integratoare și integrală, diferită de orașele specializate care s-au dezvoltat ca extensii ale expansiunii militare romane. Statele-oraș grecești s-au dezintegrat ulterior în urma obișnuitei acțiuni a comerțului specializat și a separării funcțiilor, pe care Mumford o ilustrează în *The City in History*. Orașele romane au apărut în acest fel — ca operațiuni specializate ale puterii centrale. Iar orașele grecești au dispărut tot în acest fel.

Dacă un oraș practică comerțul rural, stabilește imediat o relație centru-margine cu zonă rurală respectivă. Această relație implică luarea alimentelor de bază și a produselor brute din provincie, în schimbul produselor specializate ale meșteșugarilor. Dacă, pe de altă parte, același oraș încearcă să se angajeze în comerțul maritim, este mai firească întemeierea unui alt centru urban, așa cum au făcut grecii,

decât tratarea zonei de peste mări ca pe o margine specializată sau ca furnizor de materie primă.

O scurtă trecere în revistă a modificărilor structurale în organizarea spațiului ca efect al roții, drumurilor și al papirusului ar putea suna așa: mai întâi a fost satul, căruia îi lipseau toate aceste extensii de grup ale corpului fizic individual. Cu toate acestea, satul era deja o formă sau o comunitate diferită de cea a apicultorilor, vânătorilor sau pescarilor, deoarece sedentarismul sătenilor putea iniția o diviziune a muncii și a funcțiilor. Faptul că ei sunt adunați la un loc este în sine o formă de accelerare a activităților umane care imprimă forța separării și specializării acțiunilor ulterioare. Acestea sunt condițiile pentru extensia piciorului sub forma roții, folosită pentru a accelera producția și schimburile. Acestea sunt, de asemenea, și condițiile care intensifică conflictele și rupturile dintre comunități, lucru care îi determină pe oameni să se unească în grupuri și mai mari, pentru a rezista în fața activităților accelerate ale celorlalte comunități. Satele sunt aspirate în statul-oraș ca formă a rezistenței, cu scopul securității și al protecției.

Satul a instituționalizat toate funcțiile umane de joasă intensitate. Sub această formă de organizare, oricine putea juca mai multe roluri. Participarea era intensă, iar organizarea scăzută. Aceasta este formula stabilității pentru orice fel de organizare. Și totuși, creșterea satului până la stadiul de stat-oraș necesită o mai mare intensitate și inevitabilă separare a funcțiilor pentru a putea face față concurenței. Sătenii participaseră la toate ritualurile de sezon care în oraș au devenit drama specializată grecească. Mumford crede că „Norma sătească a contribuit decisiv la dezvoltarea orașelor grecești, până în secolul al IV-lea" (*The City in History*). Această extensie a organelor umane în modelul satului fără pierderea unității corporale este folosită de Mumford drept criteriu al excelenței orașului din orice timp și din orice spațiu. Această abordare biologică a mediului înconjurător creat de om este căutată și astăzi, din nou, în era electrică. Ciudat este că ideea „scalei umane" a fost total neinteresantă în timpul erei mecanice.

Tendința naturală a comunității lărgite a orașelor este de a crește intensitatea și de a accelera funcțiile de orice fel, fie acestea vorbirea, meșteșugurile, moneda sau schimburile. La rândul său, aceasta, implică

o inevitabilă extensie a acțiunilor respective prin subdivizare sau, ceea ce este același lucru, noi invenții. Așa că, deși orașul a fost format ca un fel de ascunzătoare pentru protecție sau ca un scut pentru om, acest strat protector a fost obținut cu prețul luptei maximizate din interiorul zidurilor. Jocurile războinice, cum sunt cele descrise de Herodot, au început ca băi de sânge ritualice între cetățeni. Tribuna, tribunalele și piața publică au căpătat toate imaginea intensă a concurenței divizatoare pe care astăzi o numim „cursa de șoareci". Cu toate acestea, în mijlocul acestor factori iritanți, omul și-a realizat cele mai mari invenții, pe post de *contra-iritanți*. Aceste invenții erau extensii ale sinelui ca reacții la munca grea, prin care spera să neutralizeze stresul. Cuvântul grecesc *ponos*, sau muncă grea, era un termen folosit de Hipocrate, părintele medicinii, pentru a descrie lupta organismului în timpul bolii. În zilele noastre această noțiune poartă numele de homeostazie, sau echilibrul ca strategie de rezistență a oricărui organism. Toate organizațiile, dar în special cele biologice, se luptă să-și păstreze constant echilibrul în mijlocul variațiilor produse de șocurile și schimbările exterioare. Mediul înconjurător creat de om ca extensie a corpului fizic nu face excepție. Orașul, ca formă a corpului politic, răspunde la presiuni și iritații noi, cu noi extensii — întotdeauna în cadrul efortului de a-și păstra constantă rezistența și homeostazia.

Orașul, creat pentru protecție, a generat neașteptate intensități extreme și noi energii hibride în urma interacțiunii accelerate a funcțiilor și cunoașterii. Acestea s-au transformat fulgerător în agresiune. Criza satului, urmată de rezistența orașului, s-a extins în epuizarea și inerția imperiului. Aceste trei stadii ale sindromului bolii și iritației au fost resimțite, de către cei care le-au trăit, ca expresii fizice normale ale unor *contra-iritanți* care trebuiau să grăbească apariția convalescenței.

Al treilea stadiu al luptei pentru echilibrul dintre forțele din interiorul orașului a luat forma imperiului sau a statului universal care a generat extensia simțurilor omenești în roată, drumuri și alfabet. Putem simpatiza cu cei care au văzut inițial în aceste unelte un mijloc providențial de a face ordine în zone îndepărtate, dominate de turbulențe și anarhie. Aceste unelte trebuie să le fi părut o formă glorioasă de „ajutor din afară", extinzând binefacerea centrului către marginile

barbare. În prezent, suntem complet în beznă în ceea ce privește implicațiile politice ale Telstar, de exemplu. Expunând condiția acestor sateliți, de extensii a sistemului nostru nervos, se înregistrează un răspuns automat al tuturor organelor corpului politic al omenirii. O astfel de nouă intensitate a proximității impuse de Telstar cere o rearanjare radicală a tuturor organelor cu scopul de a menține rezistența și echilibrul. Procesul de predare și învățare pentru fiecare copil va fi afectat, mai devreme sau mai târziu. Factorul timp va cunoaște noi șabloane în orice decizie din afaceri sau finanțe. Neobișnuite vârtejuri ale puterii vor apărea pe neașteptate printre popoarele lumii.

Orașul aflat la maxima sa dezvoltare coincide cu dezvoltarea scrierii — în special a scrierii fonetice, formă specializată de scriere care implică diviziunea dintre imagine și sunet. Acesta este instrumentul cu ajutorul căruia Roma a putut aduce zonele tribale la o ordine vizuală. Efectele alfabetizării fonetice nu depind de persuasiune sau lingușire pentru a fi acceptate. Această tehnologie, care traduce lumea tribală rezonatoare în liniaritate și vizualitate euclidiană, este automată. Drumurile și străzile romanilor erau uniforme și repetabile oriunde ar fi fost făcute. Nu exista adaptarea la contururile reliefului fizic sau economic al regiunii. În urma scăderii rezervelor de papirus, s-a oprit și traficul pe roți pe aceste drumuri. Lipsa papirusului, provocată de pierderea Egiptului de către romani, a însemnat declinul birocrației, ca și al organizării armatei. Astfel, lumea medievală a crescut fără drumuri, orașe sau birocrații uniforme și a luptat împotriva roții așa cum mai târziu orașele aveau să lupte împotriva căilor ferate; așa cum, la rândul nostru, luptăm astăzi împotriva automobilului. Pentru că viteza nouă și puterea nouă nu sunt niciodată compatibile cu situația spațială și socială deja existentă.

Scriind despre noile străzi drepte ale orașelor secolului al XVII-lea, Mumford indică un factor care era prezent și în orașul roman cu traficul său pe roți; și anume, nevoia de străzi late și drepte care să permită mișcarea rapidă a armatelor și manifestările pline de fast ale puterii. În lumea romană, armata era forța de muncă a unui proces mecanizat de creare a bunăstării. Cu ajutorul soldaților pe post de piese stas și oricând gata de înlocuit, mașina militară romană producea și trimitea

bunuri, cam ca și industria în fazele incipiente ale revoluției industriale. Comerțul urma legiunile. Mai mult decât atât, legiunile erau ele însele o mașină industrială, iar numeroase orașe noi erau ca niște fabrici noi în care muncea personal militar uniform instruit. Odată cu răspândirea alfabetizării după apariția tiparului, legatura dintre soldatul în uniformă și mâna de lucru care producea bunăstare a început să fie mai puțin vizibilă. Era ceva evident în armata lui Napoleon. Napoleon, cu armatele sale de cetățeni, era însăși revoluția industrială, deoarece ajungea până la regiuni anterior protejate de această dezvoltare.

Armata romană, ca forță mobilă și industrială producătoare de bunăstare, a creat, în plus, un public de consumatori în orașele romane. Diviziunea muncii creează întotdeauna o separație între producător și consumator, chiar în timp ce tinde să separe locul de muncă și spațiul de trăit. Înainte de birocrația alfabetizată romană, nu mai fusese văzut nicăieri în lume ceva asemănător cu specializarea consumatorilor romani. Acest lucru a fost instituționalizat sub forma individului cunoscut sub apelativul de „parazit", și în instituția socială a luptelor cu gladiatori. *(Panem et circenses.)* Parazitul privat și parazitul colectiv, căutând raporturi senzoriale satisfăcătoare, au căpătat un caracter distinct hidos care se potrivea cu forța brută a mașinii de război.

După oprirea aprovizionării cu papirus de către musulmani, Mediterana, pentru mult timp un lac roman, a devenit un lac musulman, iar centrul roman s-a prăbușit. Ceea ce fuseseră marginile acestei structuri centru-margine au devenit centre individuale cu o bază nouă, feudală, structurală. Centrul roman s-a prăbușit până în secolul al V-lea, iar roata, drumurile și hârtia au devenit simboluri ale unei fantomatice paradigme a fostei puteri.

Papirusul nu a mai revenit. Bizanțul, ca și centrele medievale, se bizuia puternic pe pergament, dar acesta era un material prea scump și rar pentru a accelera comerțul sau chiar educația. Hârtia din China, făcându-și drum treptat prin Orientul Mijlociu către Europa, a fost cea care a accelerat constant educația și comerțul începând cu secolul al XI-lea și a oferit bază pentru „Renașterea din secolul al XII-lea",

popularizând materialele scrise pe hârtie și, în cele din urmă, făcând posibilă tipărirea lor în secolul al XV-lea.

Odată cu transferul informațiilor sub formă tiparită, roata și drumurile au reintrat în acțiune după ce fuseseră abandonate timp de o mie de ani. În Anglia, presiunea exercitată de presă a dus la construirea drumurilor cu suprafață tare din secolul al XVIII-lea, cu toată reconfigurarea aferentă a populației și a industriei. Tiparul — sau scrierea mecanizată — a provocat o separare și o extensie a funcțiilor umane de neconceput nici măcar pe vremea romanilor. De aceea a fost firesc ca viteza mult sporită a roții, atât pe drum, cât și în fabrică, să fie legată de alfabet, care la rândul său realizase o accelerare și specializare similare în Antichitate. Viteza, cel puțin la nivelurile sale cele mai joase din universul mecanic, întotdeauna separă, extinde și amplifică funcțiile corpului. Chiar și învățarea specializată în mediul universitar are loc prin ignorarea interrelaționarilor; pentru că o astfel de conștientizare complexă încetinește ajungerea la stadiul de expert.

Rutele poștale din Anglia erau, majoritatea, plătite de ziare. Creșterea rapidă a traficului a introdus în scenă căile ferate, care utilizau o formă mai specializată a roții decât drumurile. Povestea Americii moderne, care a început cu descoperirea omului alb de către indieni, așa cum corect a spus odată un hâtru, a trecut rapid de la explorarea în canoe la dezvoltarea pe calea ferată. Timp de trei secole, Europa a investit în America pentru peștele și blănurile sale. Bricurile de pescuit și canoea au precedat drumurile și rutele poștale ca semne ale organizării noastre spațiale nord-americane. Investitorii europeni din comerțul cu blănuri, bineînțeles, nu voiau ca terenurile pe care erau puse capcane să fie invadate de Tom Sawyeri și Huck Finni. Ei s-au luptat cu prospectorii și coloniștii, ca Washington și Jefferson, care pur și simplu nu gândeau în termenii comerțului cu blană de nurcă. În acest fel, Războiul de Independență a fost profund implicat în media și rivalitățile în materie de mărfuri. Orice mediu nou, prin accelerarea produsă, perturbează viața și dezvoltarea unor comunități întregi. Calea ferată este factorul care a împins arta războiului până la o intensitate fără precedent, făcând din războiul civil american primul mare conflict purtat pe șinele de tren, lucru care a determinat admirația și

studierea acestora de către toate marile state europene, care încă nu avuseseră nicio oportunitate de a utiliza căile ferate în scopul vărsării de sânge.

Războiul nu este nimic altceva decât o schimbare tehnologică accelerată. Începe cu un dezechilibru important al structurilor existente, provocat de ratele inegale de creștere. Industrializarea și unificarea târzie a Germaniei au lăsat-o mult timp în afara cursei pentru mărfuri și colonii. În timp ce războaiele napoleoniene au fost, din punct de vedere tehnologic, un fel de „recuperare de teren" din partea Franței și Angliei, Primul Război Mondial a fost o fază de maximă industrializare a Germaniei și Americii. Așa cum Roma nu a arătat, la vremea ei, iar Rusia a arătat în zilele noastre, militarismul este el însusi calea principală a educației tehnologice și a accelerării pentru multe zone rămase în urmă.

Un entuziasm aproape unanim pentru drumuri îmbunătățite destinate transportului pe uscat a urmat războiului din 1812. Mai mult, blocada britanică asupra Atlanticului determinase o creștere fără precedent a volumului transporturilor efectuate pe uscat, acest lucru sporind atenția asupra stării nesatisfăcătoare a drumurilor. Cu siguranță, războiul este o formă de a pune în lumină subiecte delicate care altfel scapă atenției publice. Oricum, în foarte fierbintea pace de după cel de-al Doilea Război Mondial, șoselele minții au fost drumuri considerate nepotrivite. Multă lume a fost nemulțumită de metodele noastre educaționale după lansarea Sputnikului, în același fel în care alții se plângeau de drumuri în timpul războiului din 1812.

Acum, că omul și-a extins sistemul nervos central cu ajutorul tehnologiei electrice, câmpul de luptă s-a mutat în spațiul formării și distrugerii imaginilor mentale, atât în război, cât și în afaceri. Înainte de era electrică, educația universitară era un privilegiu al claselor sociale răsfățate, astăzi a devenit o necesitate pentru producție și supraviețuire. Acum, când însăși informația constituie principalul trafic, nevoia de cunoștinte avansate apasă chiar și spiritul celor mai rutinate minți. O ascensiune atât de bruscă a instruirii academice în piață poartă în sine calitatea de răsturnare clasică de situații sau de inversare, iar rezultatul a fost un hohot de râs isteric dinspre galerie și

campusuri. Ilaritatea va pieri însă treptat, pe măsură ce posturile de directori vor fi ocupate de absolvenții de facultate.

Pentru o analiză a modului în care accelerarea roții, a drumurilor și a hârtiei rearanjează șabloanele populației și ale așezărilor umane, să aruncăm o privire asupra câtorva exemple furnizate de Oscar Handlin în studiul său *Boston's Immigrants*. În 1790, ne spune autorul, Boston forma o unitate compactă în care toți muncitorii și negustorii se aflau unii în văzul celorlalți, astfel încât nu exista tendința de a împărți zonele rezidențiale pe criterii de clasă socială: „Dar pe măsură ce orașul creștea, iar cartierele mai îndepărtate au devenit mai accesibile, populația s-a împrăștiat și în același timp s-au format zone distincte". Această frază încapsulează tema acestui capitol. Afirmația poate fi generalizată pentru a include și arta scrierii: „Pe măsură ce cunoașterea se răspândea vizual și devenea tot mai accesibilă în formă alfabetică, s-a localizat și divizat în specializări". Până în momentul electrificării, creșterea vitezei produce divizarea funcțiilor, a claselor sociale și a cunoașterii.

La viteza electrică însă, toate acestea sunt inversate. Implozia și contracția înlocuiesc explozia și expansiunea mecanică. Dacă extindem formula lui Handlin la putere, obținem afirmația: „Pe măsură ce puterea creștea, iar zonele mai îndepărtate au devenit mai accesibile puterii, aceasta s-a localizat în slujbe delegate și funcții distincte". Această formulă este un principiu al accelerației la toate nivelurile organizării umane. Ea se referă în special la acele extensii ale corpurilor noastre fizice care se regăsesc în roată, drumuri și mesajele pe hârtie. Acum, că ne-am extins nu numai organele fizice, dar chiar și sistemul nervos, odată cu tehnologia electrică, principiul specializării și diviziunii ca factor al vitezei nu se mai aplică. Când informațiile se mișcă cu viteza semnalelor din sistemul nervos central, omul se confruntă cu desuetudinea tuturor celorlalte forme anterioare de accelerație, cum ar fi drumurile și căile ferate. Ceea ce apare este un câmp total de conștiință integratoare. Vechile șabloane de ajustare psihică și socială devin irelevante.

Până în anul 1820, ne spune Handlin, locuitorii din Boston se plimbau de colo-colo sau utilizau mijloace de transport private. Autobuzele

trase de cai au fost introduse în 1826, iar aceasta a accelerat și extins foarte mult afacerile. Între timp, accelerarea vitezei dezvoltării industriale în Anglia extinsese afacerile și în mediul rural, dezrădăcinând multă populație și sporind rata imigrației. Transportul pe mare al imigranților a devenit o afacere prosperă și a susținut accelerarea transportului pe ocean. Apoi, compania maritimă Cunard Line a fost sponsorizată de către guvernul britanic pentru a asigura contactul rapid cu coloniile. Căile ferate s-au conectat curând la Cunard Line pentru a trimite poșta și imigranții în interiorul țării.

Deși America și-a dezvoltat un masiv sistem de canale interioare și de vase cu aburi pe râuri, nu le-a conferit și viteza roților din noua producție industrială. Căile ferate erau necesare pentru a face față producției mecanizate și, în aceeași măsură, pentru a acoperi distanțele mari de pe continent. Pe post de accelerator, căile ferate pe care circulau trenurile cu aburi s-au dovedit a fi una dintre cele mai revoluționare extensii ale corpurilor noastre fizice, creând un nou centralism politic și un nou gen de formă și dimensiune urbană. Căilor ferate le datorează orașele americane aranjamentul în formă de grilă, ca și separarea neorganică a producției, consumului și rezidenței. Automobilul este cel care a reconfigurat forma orașului industrial, amestecând funcțiile separate ale acestuia până la punctul în care l-a frustrat și nedumerit atât pe edil, cât și pe cetățean. A rămas avionului să completeze confuzia prin amplificarea mobilității cetățeanului până la punctul în care spațiul urban ca atare va deveni irelevant. Spațiul metropolitan este în egală măsură irelevant pentru telefon, telegraf, radio și televiziune. Ceea ce edilii numesc „scala umană" atunci când discută despre spațiile urbane ideale este la fel de puțin legat de aceste forme electrice. Extensiile noastre electrice pur și simplu ocolesc spațiul și timpul și creează probleme de implicare și organizare umană fără precedent. Probabil că o să ne fie dor mult timp de zilele simple ale automobilului și autostrăzii.

# 11

# Numărul: Profilul mulțimii

*Este o măsură a originalității lui McLuhan faptul că nu recurge la surse inevitabile cum ar fi* Number: The Language of Science *a lui Tobias Dantzig, ci de a pune operele scriitorului Elias Canetti, opera artiștilor din curentul Bauhaus, poetul simbolist Baudelaire și observațiile lui Oswald Spengler să exploreze un subiect la care este puțin probabil să se fi așteptat cititorii. Dar este foarte explicit în privința motivului pentru care numerele trebuie să ocupe un rol central în înțelegerea deplină a media ca extensii tehnologice: numerele extind cel mai intim și interactiv dintre simțurile fizice – simțul tactil. Comentarii în surdină la paradoxul artei abstracte, Manhattan-ul ca jazz tactil, argoul gangsterilor — toate dau profunzime analizei dedicate temei. Acest capitol s-ar fi putut intitula „Magia numerelor", punând explicit în contrast scrierea și numerele; McLuhan dezvoltă un contrapunct subtil la învățăturile despre „Magia cuvântului" (vezi capitolele 9 și 14) pe care le-a obținut grație mentorului său de la Cambridge, I.A. Richards, invitând în același timp cititorii să reflecteze la principiile semiotice ale studiului formelor media văzute ca tehnologii.*

*Editorul*

Hitler a dezvoltat o oroare deosebită față de Tratatul de la Versailles, care destrămase armata germană. După 1870, unii membri ai armatei germane, pocnind din călcâie, au devenit noul simbol al unității și puterii tribale. În Anglia și America, același simț al grandorii numerice datorate numerelor mari era asociat cu creșterea producției industriale și cu statisticile referitoare la bunăstare și producție. Puterea numerelor mari, în materie de bunuri, dar și de mulțimi, de a determina o tendință de creștere și îmbogățire este absolut misterioasă. Elias Canetti, în *Crowds and Power*, ilustrează legatura profundă dintre inflația monetară și comportamentul mulțimilor. El își exprimă uimirea legată de faptul că nu am reușit să studiem inflația ca pe un fenomen de masă, al mulțimilor, din moment ce efectele sale asupra lumii moderne sunt atât de insidioase. Tendința spre creștere nelimitată, inerența oricărui fel de mulțime, gloată sau hoardă ar trebui să facă legătura dintre economie și inflația populației.

La teatru, la bal, la meci, în biserică, fiecare individ se bucură de toți ceilalți prezenți. Plăcerea de a te afla în mijlocul maselor este simțul bucuriei provocat de multiplicarea numerelor, care a fost și este suspect pentru membrii alfabetizati ai societății occidentale.

Într-o astfel de societate, separarea individului de grup, în spațiu (intimitatea), în gândire („punctul de vedere") și la serviciu (specializarea) a avut sprijinul cultural și tehnologic al alfabetizării și alaiul acesteia de instituții industriale și politice fragmentate. Dar puterea cuvântului tipărit de a crea omul social omogenizat a crescut în mod constant până în zilele noastre, creând paradoxul „minții de masă" și militarismul de masă al armatelor de cetățeni. Împinse până la extrema mecanizării, literele par să fi produs adesea efecte opuse civilizației, precum, în vremuri mai vechi, numerele păreau să spargă unitatea tribală, așa cum se afirmă în Vechiul Testament („Iar Satana s-a ridicat împotriva lui Israel, și l-a pus pe David să-l numere pe Israel"). Literele și numerele fonetice au reprezentat primul mijloc de a fragmenta și detribaliza omul.

De-a lungul întregii istorii a Occidentului, în mod tradițional și corect, am privit literele ca pe sursa civilizației și ne-am uitat la literatura noastră ca la marca împlinirii civilizației. Și totuși, în tot acest timp, a planat lângă noi și umbra numărului, limbaj al științei. Izolat, numărul este la fel de misterios ca și scrierea. Văzut însă ca o extensie a corpurilor noastre fizice, devine inteligibil. Așa cum scrierea este o extensie și o separare a celui mai neutru și obiectiv simț al nostru, văzul, numărul este o extensie și o separare a celei mai intime și interactive activități a noastre, simțul tactil.

Această capacitate a pipăitului, numită simțul „haptic" de către greci, a fost popularizată de către curentul Bauhaus de educație senzuală, prin intermediul operei lui Paul Klee, Walter Gropius și a altora din Germania anilor 1920. Simțul tactil oferind un fel de sistem nervos sau unitate organică în artă, a obsedat mintea artiștilor încă de pe vremea lui Cézanne. De peste un secol artiștii tot încearcă să abordeze provocările erei electrice prin învestirea simțului tactil cu rolul de sistem nervos care să le unifice pe toate celelalte. În mod paradoxal, acest țel a fost atins cu ajutorul „artei abstracte", care oferă operei de artă un sistem nervos central, mai degrabă decât un înveliș convențional al vechii imagini pictoriale. Oamenii și-au dat seama din ce în ce mai mult că simțul tactil este necesar pentru o existență completă. Ocupantul imponderabil al capsulei spațiale trebuie să lupte pentru a-și reține simțul integrant tactil. Tehnologiile mecanice de extindere și separare a funcțiilor corpurilor noastre fizice ne-au adus în pragul unei stări de dezintegrare deoarece ne-au întrerupt legătura cu noi înșine. Este foarte posibil ca în viața noastră lăuntrică și conștientă, interacțiunea dintre simțurile noastre să fie ceea ce constituie simțul tactil. Poate că *pipăitul* nu este doar contactul pielii cu *lucrurile*, ci însăși viața lucrurilor în *minte*? Grecii aveau noțiunea de consens sau facultatea „bunului-simț" care traducea orice simț în oricare altul și conferea conștiință omului. Astăzi, când ne-am extins toate părțile corpului și simțurile prin tehnologie, suntem hăituiți de nevoia unui consens exterior al tehnologiei și al experienței care ar ridica viețile noastre „rurale" la nivelul unui consens global. Când ajungem la o fragmentare globală nu este nefiresc să ne gândim și la o integrare

globală. O astfel de universalitate a ființei conștiente a fost visată de Dante, care credea că oamenii vor rămâne fragmente disparate până când nu se vor uni într-o conștiință integratoare. Ceea ce noi avem astăzi, în locul unei conștiințe sociale ordonate electronic, este totuși un subconștient privat sau un „punct de vedere" individual impus în mod riguros de tehnologia mecanică mai veche. Acesta este un rezultat perfect normal al „întârzierii culturale" sau al conflictului, într-o lume suspendată între două tehnologii.

Lumea antică asocia în mod magic numărul cu proprietățile obiectelor fizice și cu cauzele necesare ale lucrurilor, asemănător modului în care știința tindea, până nu de mult, să reducă toate obiectele la cantități numerice. În toate manifestările sale și în oricare dintre ele, însă, numărul pare să aibă rezonanță atât auditivă cât și repetitivă, la fel ca o dimensiune tactilă.

Calitatea numărului este cea care explică puterea acestuia de a crea efectul unui simbol sau al unei imagini comprimate integratoare. Așa este utilizarea sa în ziare și reviste, de pildă: „Ciclistul John Jameson, 12, s-a ciocnit cu un autobuz" sau „William Samson, 51, noul vicepreședinte pentru logistică". Datorită regulei conciziei, jurnaliștii au descoperit puterea iconică a numărului.

De când cu Henri Bergson și grupul de artiști Bauhaus, asta ca să nu mai amintim de Jung și Freud, valorile nealfabetice și chiar antialfabetice ale omului tribal s-au bucurat în general de studii și promovare entuziaste. Pentru mulți artiști și intelectuali europeni, jazzul a devenit unul dintre argumentele lor în căutarea imaginii romantice integrale. Entuziasmul necritic al intelectualului european față de cultura tribală se vede în exclamația arhitectului Le Corbusier, atunci când a văzut pentru prima dată Manhattanul: „Este hot-jazz în piatră". Și apare din nou în relatarea artistului Moholy-Nagy despre vizita sa la un club de noapte din San Francisco, în 1940. O formație de negri cânta cu vervă. Deodată, unul dintre cântăreți a intonat: „*Un milion și trei*", și i s-a răspuns: „*Un milion și șapte jumate*". Apoi un altul a cântat „*Unșpe*", iar altul „*Douășunu*". Apoi, în mijlocul „râsetelor vesele și al vacarmului, cântarea numerelor a pus stăpânire pe local".

Moholy-Nagy observă că pentru europeni, America pare să fie țara abstracțiilor, un loc în care numerele au căpătat o existență proprie în fraze ca „57 Varietăți", „5 și 10" sau „7 Up" și „în spatele mingii de 8". Era logic. Poate că este un soi de ecou al unei culturi industriale care depinde puternic de prețuri, tabele și cifre. Gândiți-vă la 90-60-90. Numerele n-ar putea fi mai senzual tactile decât atunci când sunt murmurate ca formula magică pentru silueta feminină, în timp ce mâna haptică șerpuiește prin aer.

Baudelaire a avut intuiția corectă a numărului ca mână tactilă sau sistem nervos care interrelaționează unități separate, atunci când a zis că „numărul este conținut în individual. Intoxicarea este un număr". Aceasta explică de ce „plăcerea de a te afla în mijlocul unei mulțimi este o expresie misterioasă a plăcerii multiplicării unui număr". Numărul, cu alte cuvinte, nu este numai auditiv și rezonant, cum este cuvântul vorbit, dar își are originea în simțul tactil, fiind o extensie a acestuia. Agregarea statistică sau mulțimea de numere dă naștere la desenele rupestre existente sau la aparentele mâzgăleli de pe tabelele statisticienilor. Pentru toate simțurile, înmulțirea datelor din punct de vedere statistic oferă omului un nou influx de intuiție primitivă și conștientă subconștientă în mod magic, fie că e vorba de gusturile publicului, fie de sentimente: „Te simți mai satisfăcut când folosești branduri binecunoscute."

Asemenea banilor, ceasurilor și a tuturor celorlalte forme de măsură, numerele capătă o viață separată și o nouă intensitate odată cu dezvoltarea alfabetizării. Societățile nealfabetizate utilizează prea puțin numerele, iar în ziua de azi computerul, nonalfabetizat și digital, substituie numerele cu „da" și „nu". Computerul este bun la imagini, dar slab la numere. Ca efect, era electrică unifică din nou numerele cu experiența vizuală și auditivă, fie că acest lucru este bun sau rău.

*The Decline of the West*, cartea lui Oswald Spengler, își are originea în mare parte din preocuparea autorului pentru noile matematici. Geometriile noneuclidiene, pe de o parte, și ascensiunea funcțiilor în teoria numerelor, pe de altă parte, păreau să-i indice lui Spengler sfârșitul omului occidental. El nu înțelesese că inventarea spațiului euclidian este, în sine, un rezultat direct al acțiunii alfabetului fonetic

asupra simțurilor umane. Și nici nu realizase că numărul este o extensie a corpului fizic al omului, o extensie a simțului nostru tactil. „Infinitatea proceselor funcționale", în care Spengler văzuse dizolvându-se numărul și geometria tradițională, este, de asemenea, extensia sistemului nostru nervos central în tehnologiile electrice. Nu trebuie să fim recunoscători unor autori apocaliptici ca Spengler, care văd tehnologiile noastre ca pe niște vizitatori din spațiu. Adepții lui Spengler sunt oameni hipnotizați tribal care tânjesc să se prăbușească înapoi în leșinul subconștientului colectiv și al intoxicației cu numere. În India, ideea de *darshan* — experiența mistică de a fi în mijlocul unor mulțimi mari — se află la polul opus al spectrului, față de ideea occidentală a valorilor conștiinței.

Cele mai primitive triburi din Australia și Africa, de altfel, ca și eschimoșii zilelor noastre, încă nu au ajuns la etapa de numărat pe degete și nici nu au numere în serii. În loc de acestea, ei utilizează un sistem binar de numere independente pentru *unu* și *doi*, cu numere compuse până la *șase*. După *șase*, ei percep numai „mai multe". Lipsindu-le simțul seriilor, aproape că nu observă dacă se scot două așchii de lemn dintr-un grup de șapte. Ei percep însă, într-o clipă, dacă lipsește *o* așchie. Tobias Dantzig, care a investigat această problemă, subliniază (în *Number: The Language of Science*) că paritatea sau simțul kinestezic al acestor oameni este mai puternic decât simțul lor numeric. Este în mod cert un indiciu al inițierii unui accent pe vizual faptul că numărul apare într-o cultură. O cultură tribală puternic integrată nu va ceda unei presiuni vizuale și individualiste care duce la diviziunea muncii și apoi la forme accelerate de genul scrierii și banilor. Pe de altă parte, dacă occidentalul ar fi hotărât să rămână la căile sale fragmentate și individualiste pe care le-a derivat în particular din cuvântul scris, i-ar fi prins bine sfatul de a-și anula toată tehnologia electrică începând cu telegraful. Caracterul imploziv (compresiv) al tehnologiei electrice redă discul sau filmul occidentalului de la coadă la cap, înapoi către inima întunericului tribal, sau spre ceea ce Joseph Conrad numea „Africa dinăuntru". Caracterul instantaneu al informației electrice nu lărgește, ci implică familia în statul coeziunii vieții de la sat.

Pare contradictoriu că puterea fragmentară și divizatoare a lumii noastre occidentale analitice derivă dintr-o accentuare a capacității vizuale. Tot văzul este responsabil și de obiceiul de a privi toate lucrurile drept continue și legate. Fragmentarea prin intermediul accentului vizual apare în acea izolare a momentului în timp, sau a aspectului în spațiu, care este dincolo de puterea de a atinge, auzi, mirosi sau mișca. Impunând relații nevizualizabile care sunt rezultatul vitezei instantanee, tehnologia electrică detronează văzul și reinstituie dominația sinesteziei și a interacțiunii strânse a celorlalte simțuri.

Spengler a fost aruncat în cea mai neagră depresie de către ceea ce vedea drept retragerea Occidentului din măreția numerologică, în tărâmul de basm al funcțiilor și relațiilor abstracte. „Cel mai valoros lucru din matematica clasică", scria el, „este propunerea sa ca numărul să fie esența tuturor lucrurilor *perceptibile de către simțuri.* Numărul fiind definit ca o măsură, conține întreg sentimentul unui suflet devotat în mod pasional lui «aici» și «acum». Măsura, în acest sens, înseamnă măsurarea unui lucru apropiat și material".

Din fiecare pagină a lui Spengler emană omul tribal și extatic. Nu i-a trecut niciodată prin cap că *raportul* dintre lucrurile materiale nu poate fi altcumva decât unul rațional. Aceasta înseamnă că raționalitatea sau conștiința este în sine un raport sau o proporție dintre componentele senzitive ale experienței, și nu este ceva *adăugat* acestor experiențe. Ființele subraționale nu au mijloacele de a realiza un astfel de raport în viețile lor senzitive, ci sunt fixate pe anumite lungimi de undă, ca să zicem așa, bucurându-se de infailibilitate experiențelor lor. Conștiința, complexă și subtilă, poate fi deteriorată sau anulată printr-o simplă mărire sau scădere a intensității oricăruia dintre simțuri, procedura specifică din hipnoză. Iar intensificarea unui singur simț de către un mediu nou poate hipnotiza întreaga comunitate. Astfel, atunci când Spengler credea că vede matematica și știința modernă abandonând relațiile și construcțiile vizuale în favoarea unei teorii nonvizuale a relațiilor și funcțiilor, el prorocea moartea Occidentului.

Dacă Spengler și-ar fi acordat ceva timp ca să descopere originile numărului și ale spațiului euclidian în efectele psihologice ale alfabetului fonetic, *The Decline of the West* poate că n-ar mai fi fost scrisă

niciodată. Această operă este bazată pe presupunerea că omul clasic, omul apolinic, nu era un produs al prejudecății tehnologice a culturii grecești (anume, impactul timpuriu al alfabetizării asupra unei societăți tribale), ci mai curând rezultatul unei sensibilități deosebite a sufletului grecesc. Acesta este un exemplu izbitor de cât de ușor intră în panică oamenii dintr-o anumită cultură atunci când un șablon sau o marcă familiară își pierde conturul sau se transformă din cauza presiunii indirecte a noilor media. Spengler, ca și Hitler, și-a derivat din radio mandatul subconștient de a anunța sfârșitul tuturor valorilor „raționale" sau vizuale. El se comporta asemenea lui Pip din *Marile speranțe* a lui Dickens. Pip era un băiat sărac care avea un misterios binefăcător ce voia să-l ridice pe Pip la statutul de gentleman. Pip a fost întru totul de acord, însă numai până când a aflat că binefăcătorul său era un pușcăriaș evadat. Spengler și Hitler și mulți alți pretinși „iraționaliști" ai secolului nostru sunt ca băieții care aduc telegrame cântate, și nu înțeleg nimic din mediul care determină cântecul pe care îl interpretează.

Până acum, din punctul de vedere al lui Tobias Dantzig în a sa *Number: The Language of Science*, progresul înregistrat de la atingerea degetelor de la mâini și picioare și până la „conceptul omogen de număr, care a făcut posibilă matematica" este rezultatul abstracției vizuale a operației manipulării tactile. Regăsim ambele extreme ale acestui proces în limbajul nostru zilnic. Termenul folosit de gangsteri „a pune degetul pe cutare" înseamnă că „numărul" cuiva se încheie. La extrema profilului statisticienilor se află exprimat deschis obiectul manipulării populației pentru diversele scopuri ale puterii. De pildă, în orice birou al unui broker important de la bursă există un vraci modern cunoscut sub numele de „Mr. Odd Lots" („Dl. Firme Ciudate"). Funcția sa magică este de studiere a cumpărărilor și vânzărilor făcute de micii acționari la marile burse. O lungă experiență a relevat că acești mici cumpărători greșesc în 80% dintre cazuri. Un profil statistic al eșecului micului cumpărător le permite marilor operatori să aibă dreptate în 80% dintre cazuri. În acest fel, din eroare se naște adevărul; iar din sărăcie, bogații, mulțumită numerelor. Aceasta este magia modernă a numerelor. O atitudine mai primitivă cu privire la

magia numerelor întâlnim în groaza englezilor atunci când William Cuceritorul i-a numărat pe ei și pe sclavii lor în ceea ce poporul a numit Cartea Zilei de Apoi.

Întorcându-se la problematica numărului în manifestările sale mai limitate, Dantzig, după ce lămurise că ideea de omogenitate care trebuia să primeze în fața numerelor primitive putea fi avansată până la nivel de matematică, indica alt factor vizual din matematica veche. „Corespondența și succesiunea, cele două principii care sunt infiltrate în toată matematica — ba nu, în tot domeniul gândirii exacte — sunt țesute în chiar materialul sistemului nostru numeric", observa el. Și așa, într-adevăr, sunt țesute în chiar materialul logicii și filozofiei occidentale. Am văzut deja cum tehnologia fonetică a hrănit continuitatea vizuală și punctele de vedere individuale, și cum acestea au contribuit la ascensiunea spațiului euclidian uniform. Dantzig susține că ideea de corespondență este cea care ne dă numerele cardinale. Ambele idei despre spațiu — liniaritatea și punctul de vedere — apar odată cu scrierea, în special cu scrierea fonetică; dar niciuna dintre ele nu este necesară în noua matematică sau în noua fizică. Și nici scrierea nu este necesară pentru o tehnologie electrică. Desigur, scrierea și aritmetica convențională pot continua să fie de cel mai mare folos omului. Nici măcar Einstein nu a putut face față cu ușurință noii fizici cuantice. Fiind un newtonian prea vizual pentru noua misiune, el a spus că *quanta* nu poate fi manipulată matematic. Este ca și cum ai spune că poezia nu poate fi tradusă corect într-o formă vizuală pe o pagină tipărită.

Dantzig își elaborează argumentele legate de număr afirmând că o populație alfabetizată renunță rapid la abac și număratul pe degete, deși manualele de aritmetică din timpul Renașterii continuau să ofere reguli precise pentru calcularea cu ajutorul degetelor. Poate fi adevărat faptul că numerele au precedat alfabetul în unele culturi, dar în mod similar și accentual vizual a precedat scrierea. Pentru că scrierea este principala manifestare a extensiei văzului nostru, așa cum ne reamintesc fotografia și filmul. Iar cu mult înainte de tehnologia alfabetului, factorii binari ai mâinilor și picioarelor erau suficienți pentru a-l înscrie pe om pe calea număratului. Într-adevăr, Leibniz, preocupat

de matematică, a văzut imaginea Creației în eleganța mistică a sistemului binar *zero* și *1*. Unitatea Ființei Supreme operând în vid cu ajutorul funcției binare, simțea Leibniz, e suficientă pentru a crea toate ființele din vid.

Dantzig ne reamintește că în epoca manuscriselor exista o varietate haotică de semne pentru numerale și că acestea din urmă nu au primit o formă stabilă decât la apariția tiparului. Deși este unul dintre cele mai puțin culturale efecte ale tiparului, este suficient de important ca să ne amintească faptul că unul dintre factorii principali care au determinat adoptarea literelor alfabetului fonetic de către greci este reprezentat de prestigiul sistemului numeric al comercianților fenicieni. Romanii au luat literele feniciene de la greci, dar au păstrat un sistem numeric care era mult mai vechi. Wayne și Shuster, trupa de comici, obțineau întotdeauna hohote de râs atunci când aliniau un grup de polițiști romani îmbrăcați în togă și-i puneau să se numere de la stânga la dreapta folosind numerale romane. Această glumă demonstrează că puterea numerelor îi împinge pe oameni să caute metode de numerotare tot mai eficiente. Înainte de introducerea numerelor ordinale, succesive sau poziționale, guvernanții erau nevoiți să numere mase largi de soldați prin „metoda deplasării". Uneori, soldații erau adunați în grupuri, în spații cu suprafața cât de cât cunoscută. Metoda de a le comanda să meargă în șir indian și să pună fiecare o pietricică într-un vas era o alta, înrudită cu abacul sau tabla de numărat. Până la urmă, metoda tablei de numărat a dat naștere marii descoperiri a principiului poziției relative a cifrelor în primele secole ale erei noastre. Prin scrierea numerelor folosind poziția unora dintre cele zece cifre, una după cealaltă, era posibilă creșterea uimitoare a vitezei și potențialului de calcul. Descoperirea calculului prin numere scrise pozițional în loc de calculul prin numere cu alte rotații a dus, cu vremea, la descoperirea cifrei zero. Pozițiile lui *3* și *2* pe tablă creau ambiguități — era numărul respectiv *32* sau *302*? Era nevoie să existe un semn pentru entitățile lipsă. De-abia în secolul al XIII-lea, *sifr*, cuvântul arab pentru „gaură" sau „gol", a fost latinizat și adăugat la cultura noastră ca „cifru" (*ziphrium*) și în final a devenit italienescul *zero*. Zero însemna exact lipsa unei entități. El a căpătat calitatea indispensabilă de „infinit"

până la ascensiunea perspectivei și a „punctului de fugă" din pictura renascentistă. Noul spațiu vizual al picturii renascentiste a afectat numărul așa cum făcuse și așteptarea liniară cu câteva sute de ani înainte.

Am atins, astfel, un aspect important legat de numere, prin legătura dintre zeroul pozițional medieval și punctul de fugă din perioada Renașterii. Faptul că atât punctul de fugă, cât și infinitul erau necunoscute culturilor greacă și romană, poate fi explicat prin aceea că sunt produse secundare ale alfabetizarii. Numai atunci când tiparul a extins capacitatea vizuală într-o arie foarte mare, cu o uniformitate și o intensitate de un ordin deosebit, celelalte simțuri au putut fi reprimate sau evitate astfel încât să se creeze noua conștientizare a infinitului. Ca unul dintre aspectele perspectivei și tiparului, infinitul matematic sau numeric servește ca exemplu referitor la cum acționează numeroasele noastre extensii sau media, unul asupra altuia prin intermediul simțurilor noastre. Acesta este modul în care omul apare ca organ reproductiv al lumii tehnologice, un lucru pe care Samuel Butler, în mod bizar, l-a anunțat în *Erewhon*.

Efectul oricărui gen de tehnologie creează în noi un nou echilibru care dă viață unor tehnologii practic noi, așa cum tocmai am văzut în întrepătrunderea numerelor (forma tactilă și cea cantitativă) și în formele mult mai abstracte ale culturii scrise sau vizuale. Tehnologia tiparului a transformat în mod straniu zeroul medieval în infinitul Renașterii, nu numai prin convergență — perspectiva și punctul de fugă —, dar și introducând în joc pentru prima dată în istoria omenirii factorul repetabilității exacte. Tiparul a dat oamenilor conceptul de repetiție indefinită atât de necesar conceptului matematic de infinit.

Aceleași părți uniforme, specifice tiparului Gutenberg, continue și repetabile în mod indefinit au inspirat și conceptul înrudit de calcul infinitezimal, prin care a devenit posibilă traducerea oricărui tip de spațiu fantezist în drept, plat, uniform și „rațional". Conceptul de infinit nu ne-a fost impus prin logică. A fost cadoul lui Gutenberg. Așa cum ulterior a fost, de asemenea, și linia de montaj. Puterea de a traduce cunoașterea în producție mecanică prin spargerea oricărui proces în aspecte fragmentare care sunt plasate într-o secvență liniară de părți

mobile și totuși uniforme a fost esența formală a presei tipărite. Această uluitoare tehnică de analiză spațială care se multiplică singură, ca un fel de ecou, a invadat lumea numărului pe cea tactilă.

Acesta este doar un caz familiar, chiar dacă nerecunoscut, a capacității unui mediu de a se transla singur într-un alt mediu. Din moment ce toate formele media sunt extensii ale corpurilor și simțurilor noastre, și având în vedere că în mod obișnuit traducem un simț în altul în cadrul propriei experiențe, nu ar trebui să ne mire că simțurile sau tehnologiile noastre extinse repetă și ele procesul de translare și asimilare a unei forme în alta. Poate că acest proces nu poate fi separat de caracterul atingerii și de acțiunea interfațată abraziv a suprafețelor, fie că e vorba de chimie, mulțimi sau tehnologii. Nevoia misterioasă a mulțimilor de a se aduna la un loc și a ajunge unii la ceilalți, caracteristică de asemenea și marilor acumulări de bogăție, poate fi înțeleasă doar dacă banii și numerele sunt, într-adevăr, tehnologii care extind puterea atingerii și capacitatea de a apuca a mâinii. Pentru că numerele, de oameni sau compuse din cifre, ori unitățile monetare, par să posede aceeași magie a încorporării.

Grecii s-au ciocnit frontal cu problema translării noilor forme media specifice timpului atunci când au încercat să aplice aritmetica unei probleme de geometrie. Imediat a apărut paradoxul lui Zeron, referitor la Ahile și broasca țestoasă. Aceste tentative au avut ca rezultat prima criză din istoria matematicii occidentale. O astfel de criză se referea la problemele legate de determinarea diagonalei unui pătrat și a circumferinței unui cerc: un caz clar de număr, simțul tactil încearcă să facă față spațiului vizual și pictorial prin reducerea spațiului vizual la sine însuși.

În Renaștere, calculul infinitezimal este cel care a permis aritmeticii să cucerească mecanica, fizica și geometria. Ideea unui proces infinit, dar continuu și uniform, principiu de bază pentru tehnologia lui Gutenberg, a provocat ascensiunea calculului. Interziceți acest proces infinit, și matematica, pură și aplicată, va fi redusă la stadiul prepitagoreicilor. Cu alte cuvinte, interziceți noul mediu al tiparului, cu tehnologia sa fragmentată, de repetabilitate uniformă și liniară, și matematica modernă va dispărea. Aplicați însă acest proces uniform

infinit găsirii lungimii unui arc de cerc, și tot ce mai trebuie făcut este să înscrieți în arc o secvență de contururi rectilinii într-un număr crescător. Când aceste contururi se vor apropia de o anumită limită, lungimea arcului va deveni limita acestei secvențe. Vechea metodă de a determina volumul prin dislocarea lichidelor este astfel tradusă în termenii vizuali abstracți ai calculului. Principiile referitoare la conceptul de lungime se aplică și noțiunilor de suprafață, masă, inerție, presiune, forță, viteză și accelerație.

Miraculoasa funcție pură a fragmentatului și repetabilului infinit, a devenit mijlocul de a face, din punct de vedere vizual, drept, plat și uniform tot ceea ce era nonvizual: oblicul, curbatul și concavul. În același fel, alfabetul fonetic, cu secole mai devreme, invadase culturile discontinue ale barbarilor și le tradusese sinuozitățile în uniformitățile culturii vizuale ale Occidentului. Această ordine uniformă și vizuală este cea pe care o folosim și astăzi ca normă a vieții „raționale". De aceea, în era electrică de forme instantanee și nonvizuale de interrelaționare ne vine foarte greu să definim „raționalul", fie și numai pentru faptul că nu l-am observat nici când a apărut.

# 12

# Îmbrăcămintea: Pielea noastră extinsă

*McLuhan deschide acest capitol anticipând în mod explicit capitolul următor („îmbrăcămintea și casa sunt lucruri aproape gemene"), dar trece imediat mai departe pentru a expune mai pe larg explicațiile sale cu privire la efectele media („mașina de cusut, de exemplu, a creat linia lungă și dreaptă la haine, tot așa cum linotipul a aplatizat stilul vocal uman"). Această imagine se extinde pentru comentarii pe marginea transformării nonverbalului în comunicare verbală (rochia simplă din bumbac a doamnei Hrușciov, îmbrăcămintea simplă din vremurile revoluțiilor etc.). Tehnica lui McLuhan de a ancora studiile despre media în economia sistemului senzorial îi permite să abordeze o plajă largă de subiecte, de la tactilitatea cuvintelor obscene și desuetudinea striptease-ului, până la punctul orb al lui Alfred Kinsey.*

*Editorul*

Economiștii au estimat că o societate care nu poartă haine mănâncă cu 40% mai mult decât una îmbrăcată după tipicul occidental. Îmbrăcămintea ca extensie a pielii noastre ne ajută să înmagazinăm și să ne canalizăm energia, astfel încât occidentalul are nevoie de mai puțină mâncare, însă este posibil ca el să ceară mai mult sex. Și totuși, nici îmbrăcămintea și nici sexul nu pot fi înțelese ca factori izolați, separați, iar mulți sociologi au observat că sexul poate deveni o compensare a vieții trăite în mulțime. Intimitatea, ca și individualismul, nu este cunoscută societăților tribale, un lucru de care occidentalii trebuie să țină cont atunci când estimează atracția exercitată de stilul nostru de viață asupra popoarelor nealfabetizate.

Îmbrăcămintea, ca extensie a pielii noastre, poate fi privită atât ca mecanism de control al temperaturii, cât și ca mijloc de a ne defini social. În aceste privințe, îmbrăcămintea și casa sunt lucruri aproape gemene, deși îmbrăcămintea este mai aproape de corp și mai veche; locuința extinde mecanismele interioare de control al temperaturii specifice organismului nostru, în timp ce îmbrăcămintea este o extensie mai directă a suprafeței exterioare a pielii. În vremurile noastre, europenii au început să se îmbrace pentru impresia vizuală, în stil american, exact când americanii au început să-și abandoneze stilul vestimentar devenit tradițional. Analistul media știe de ce aceste stiluri opuse fac brusc transfer de locație. Europeanul, după cel de-al Doilea Război Mondial, a început să pună accent pe aspectul vizual; economia sa, nu întâmplător, suportă acum o mare cantitate de bunuri de consum uniforme. Pe de altă parte, americanii, pentru prima dată, au început să se revolte împotriva valorilor de consum uniforme. Prin mașini, prin haine, prin cărțile *paperback* (broșate); prin bărbi, copii și cocuri înalte, americanul și-a declarat accentul pus pe contact, pe participare, implicare și valori sculpturale. America, odată devenită țara unei ordini în mod abstract vizuale, este din nou „în contact" profund cu tradițiile europene gastronomice, de viață și de artă. Ceea ce era programul avangardist pentru expatriatul din 1920 este acum regulă pentru adolescenți.

Cu toate acestea, europenii au trecut printr-un fel de revoluție a consumatorului la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Pe vremea când industria era o noutate, a devenit la modă pentru cei din clasele superioare să renunțe la ținuta bogată, de curte, în favoarea unor materiale mai simple. Acelea erau timpurile în care pentru prima dată bărbații au îmbrăcat pantalonii banalului soldat infanterist (sau *pionier*, în accepția originală franțuzească), dar la vremea respectivă au făcut acest lucru ca expresie insolentă a „integrării" sociale. Până atunci, sistemul feudal făcuse clasele superioare să se îmbrace așa cum vorbeau, într-un stil ceremonios, practic străin de cel al oamenilor obișnuiți. Hainelor și vorbirii li se acorda un grad de strălucire și bogăție pe care alfabetizarea și producția de masă aveau s-o elimine complet. Mașina de cusut, de exemplu, a creat linia lungă și dreaptă la haine, tot așa cum linotipul a aplatizat stilul vocal uman.

O reclamă recentă pentru C-E-I-R Computer Services înfățișa o rochie simplă din bumbac, cu titlul: „De ce se îmbracă așa doamna H?", referindu-se la soția lui Nikita Hrușciov. O parte a textului acestei reclame sună așa: „Este un simbol. El spune propriei populații defavorizate și celor din est și sud: «Suntem e-co-nomi, sim-pli, cin-stiți; iubitori de pace, cas-nici, buni». Națiunilor libere din Occident le spune: «O să vă îngropăm»".

Exact acesta este mesajul pe care noua îmbrăcăminte simplă a strămoșilor noștri l-a transmis claselor feudale în vremea revoluției franceze. Îmbrăcămintea era pe atunci un manifest nonverbal al revoltei sociale.

În America de astăzi se manifestă o atitudine revoluționară exprimată atât în ținuta noastră, cât și în curțile și mașinile noastre. De zece ani sau chiar mai mult, îmbrăcămintea și coafura femeilor au abandonat accentul vizual în favoarea accentului simbolic — sau sculptural și tactil. Asemeni pantalonilor și jambierelor toreadorilor, cocul înalt este iconic și integrator în mod senzual, mai degrabă decât abstract vizual. Într-un cuvânt, pentru prima dată, femeia din America se prezintă ca o persoană care poate fi atinsă, nu numai privită. În vreme ce rușii bâjbâie vag după valorile consumiste vizuale, nord-americanii se hârjonesc în mijlocul spațiilor tactile și sculpturale nou descoperite, în

mașini, haine și locuințe. Din acest motiv, este relativ ușor pentru noi să recunoaștem acum îmbrăcămintea ca pe o extensie a pielii. În epoca costumelor de baie simultană cu cea a îmbăiatului în pielea goală, începem să înțelegem „castelul pielii noastre" ca pe un spațiu și o lume de sine stătătoare. Duși sunt fiorii striptease-ului. Nuditatea putea constitui o excitare insolentă numai pentru o cultură vizuală care divorțase de valorile auditivo-tactile ale societăților mai puțin abstracte. Până prin 1930, cuvintele obscene pe pagina tipărită păreau apocaliptice. Cuvinte pe care majoritatea oamenilor le foloseau tot timpul au devenit la fel de nebunești ca și nuditatea, atunci când au fost tipărite. Aproape toate cuvintele obscene mustesc de accente care implică simțul tactil. Din acest motiv ele par solide și viguroase omului vizual. La fel și cu nuditatea. Pentru culturile înapoiate, încă înrădăcinate în întreaga gamă a vieții senzoriale, neabstractizată de alfabetizare și ordinea vizuală industrială, nuditatea este doar penibilă. Raportul Kinsey asupra vieții sexuale a bărbatului își exprimă nedumerirea cu privire la faptul că populația rurală și popoarele înapoiate nu prețuiesc nuditatea în intimitatea sexuală. Hrușciov nu a gustat cancanul dansat în cinstea sa la Hollywood. Și asta în mod natural. Acest fel de mimare a implicării senzoriale are sens numai pentru societăților alfabetizate de mult timp. Popoarele înapoiate tratează nuditatea, dacă o tratează, cu atitudinea la care ne așteptam din partea pictorilor sau a sculptorilor — o atitudine alcătuită din toate simțurile deodată. Pentru o persoană care își folosește întreg sistemul senzorial, nuditatea este cea mai bogată expresie posibilă a formei structurale. Dar pentru sensibilitatea extrem de vizuală și insolentă a societăților industriale, confruntarea bruscă cu carnea tactilă este într-adevăr muzică bună.

În zilele noastre se manifestă o mișcare către un nou echilibru, pe măsură ce conștientizăm preferințele vestimentare pentru texturi și forme sculpturale brute și grele. De asemenea, se manifestă și o expunere rituală a corpurilor, atât în spații închise, cât și pe stradă. Psihologii ne tot spun de mult că o mare parte din auz se produce chiar prin piele. După secole întregi în care am fost îmbrăcați până-n gât și izolați într-un spațiu vizual uniform, era electrică ne anunță intrarea într-o

lume în care trăim, respirăm și ascultăm cu toată epiderma. Desigur, în acest cult este și mult entuziasm datorat noutății, iar viitorul echilibru între simțuri va mătura o mare parte a noului ritual, atât în materie de îmbrăcăminte, cât și de locuințe. În același timp, atât în noua îmbrăcăminte, cât și în noile locuințe, sensibilitatea noastră unificată dă o petrecere dezlănțuită în mijlocul unui spectru larg de materiale și culori care fac din era pe care o trăim una dintre cele mai mari ere ale muzicii, poeziei, picturii și arhitecturii, în egală măsură.

# 13

# Locuința: Aspect nou, concepții noi

*Aici, McLuhan oferă un comentariu succint despre rolul de educatori al formelor media: „Făcând căldura și energia accesibile social, familiei și grupului, locuința dă naștere unor noi aptitudini și învățăminte, îndeplinind funcțiile de bază ale tuturor celorlalte media". Acesta este un indiciu și o pistă către alt pasaj care arată în mod clar că este irelevant pentru scopul autorului să facă distincția dintre un grup mic de media utilizate în comunicare (presa scrisă, radioul, televiziunea) și grupul mai larg al tuturor media pe care le investighează: „Îmbrăcămintea și locuința ca extensii ale pielii și mecanismelor de reglare a temperaturii sunt în primul rând mijloace de comunicare (...)* în sensul în care *modelează și rearanjează șabloanele asocierii și comunității umane" (sublinierea îmi aparține). Principiul a cărui asimilare l-ar fi salvat pe Narcis (extensiile alterează percepția) este repetat cu referire la iluminatul electric (menționat prima dată în paginile de deschidere ale capitolului 1) și pus în legătură cu tema de aici: „În acest domeniu, mediul este mesajul, iar când lumina este aprinsă există o lume a simțurilor care dispare atunci când lumina este stinsă".*

*Editorul*

Dacă îmbrăcămintea este o extensie a pielii noastre, care înmagazinează și canalizează căldura și energia, locuința este un mijloc colectiv de a realiza același lucru pentru familie sau grup. Locuința ca adăpost este o extensie a mecanismelor de reglare a temperaturii corporale — o piele sau haină colectivă. Orașele sunt o extensie și mai largă a organelor corpului, care servesc nevoile grupurilor și mai mari. Mulți cititori cunosc felul în care James Joyce a structurat *Ulise* prin desemnarea diverselor forme ale orașului — ziduri, străzi, clădiri și media — drept diferite organe ale corpului. O astfel de paralelă între oraș și corpul omenesc i-a permis lui Joyce să facă o altă paralelă, între Itaca din Antichitate și Dublinul modern, dând naștere unui simț de unitate umană în profunzime, care transcende istoria.

Inițial, Baudelaire intenționa să-și intituleze *Fleurs du Mal* (*Florile răului*), *Les Limbes* (*Membrele*), gândindu-se la oraș ca la o extensie a organelor noastre fizice. Lepădarea de noi înșine, autoalienarea, cu scopul de a amplifica sau de a crește puterea diverselor funcții, erau pentru Baudelaire florile din care creștea răul. Orașul ca amplificare a poftelor umane și a chinului senzual avea, pentru poet, o unitate organică și psihică.

Omul alfabetizat, civilizat, tinde să restricționeze și să delimiteze spațiul și să separe funcțiile, în vreme ce omul tribal și-a extins în mod liber forma corpului pentru a include universul. Comportându-se ca un organ al universului, omul tribal își acceptă funcțiile trupului ca moduri de a participa la energiile divine. În gândirea religioasă indiană, corpul uman este legat de imaginea cosmosului, iar aceasta la rândul său a fost asimilată în forma casei. Locuința era o imagine atât a corpului, cât și a universului pentru societățile tribale și nealfabetizate. Construcția casei, având vatra pe post de altar, era asociată în mod ritualic cu actul creației. Același ritual era înrădăcinat, chiar și mai adânc, în construirea orașelor antice, forma lor fiind modelată în mod deliberat ca act de slăvire a divinității. Orașul și casa în lumea tribală (ca și în China și India zilelor noastre) pot fi considerate drept întrupări iconice ale *cuvântului*, divinul *mythos*, aspirația universală.

Chiar și în ziua de astăzi, în era electrică, mulți oameni tânjesc după această strategie integratoare care dă sens ființelor lor izolate.

Odată ce a acceptat o tehnologie analitică de fragmentare, omul alfabetizat nu este nici pe departe atât de accesibil pentru șabloanele cosmice, pe cât este omul tribal. El preferă separarea și spațiile compartimentate, mai degrabă decât cosmosul. Tinde tot mai puțin să-și accepte corpul drept un model al universului sau să-și vadă casa — sau oricare alt mediu de comunicare, de altfel — ca pe o extensie ritualică a corpului său. Odată ce oamenii au adoptat dinamica vizuală a alfabetului fonetic, au început să piardă obsesia omului tribal față de ordinea cosmică și ritual, recurente în organele fizice și extensia lor socială. Indiferența față de cosmic dă naștere însă unei concentrări intense pe segmente scurte și sarcini specializate, care constituie puterea unică a occidentalului. Pentru că specialistul este un om care nu face niciodată mici greșeli în drumul către marea sa concluzie eronată.

Oamenii trăiesc în case rotunde până când ajung sedentari și specializați în organizarea muncii. Antropologii au remarcat adesea această schimbare de la rotund la pătrat fără a-i cunoaște cauza. Analistul media poate da o mână de ajutor antropologului în această problemă, deși explicația nu va fi evidentă oamenilor cu o cultură vizuală. Omul vizual, de asemenea, nu vede drept mare diferența dintre cinematografie și TV, sau între un Corvair și un Volkswagen, pentru că această diferență nu este între două spații vizuale, ci între spațiile tactile și cele vizuale. Un cort sau un *wigwam** nu este un spațiu închis sau vizual. Și nici peștera sau o groapă în pământ. Aceste tipuri de spațiu — cortul, *wigwamul*, igluul, peștera — nu sunt „închise" în sens vizual deoarece ele urmează linii de forță dinamice, ca un triunghi. Atunci când este închisă, sau translatată în spațiul vizual, arhitectura tinde să-și piardă presiunea cinetic-tactilă. Pătratul este delimitarea unui spațiu vizual; cu alte cuvinte, e alcătuit din proprietăți spațiale abstractizate din tensiunile manifeste. Triunghiul urmează liniile de forță, aceasta fiind cea mai economică metodă de a ancora un obiect vertical. Pătratul trece dincolo de astfel de presiuni cinetice și delimitează

---

* Cort de piele, colibă a amerindienilor din America de Nord.

relații spațiale vizuale, în timp ce depinde de ancore diagonale. Această separare a vizualului de presiunea directă tactilă și cinetică, precum și translatarea sa în noi spații de locuit, apare numai după ce oamenii învață să practice specializarea simțurilor și fragmentarea abilităților lor de muncă. Camera sau casa pătrată vorbește pe limba specialistului sedentar, în vreme ce coliba sau igluul rotund, ca și *wigwamul* conic, vorbește despre căile nomade integrale ale comunităților de agricultori.

Această întreagă dezbatere comportă un risc serios de înțelegere greșită deoarece e vorba de, din punct de vedere spațial, chestiuni extrem de tehnice. Cu toate acestea, atunci când astfel de spații sunt înțelese, ele oferă cheia foarte multor enigme, trecute și prezente. Ele explică trecerea de la arhitectura domurilor circulare la formele gotice, o schimbare prilejuită de alterarea raportului sau proporției vieții senzoriale a membrilor unei societăți. O astfel de schimbare se întâmplă cu extensia corpului în noile tehnologii și invenții sociale. O extensie nouă stabilește un nou echilibru între toate simțurile și capacitățile, ducând la un prospect „nou" — noi atitudini și preferințe în mai multe domenii.

Simplu spus, după cum am notat mai sus, locuința este un efort de a extinde mecanismul de reglare a temperaturii corpului uman. Îmbrăcămintea abordează problema mai direct, dar mai puțin fundamental, și mai mult pe plan privat decât pe plan social. Atât îmbrăcămintea, cât și locuința înmagazinează căldura și energia și le fac accesibile pentru realizarea mai multor sarcini, altfel imposibile. Făcând ca energia și caldura să devină accesibile social, familiei sau grupului, locuința dă naștere unor noi aptitudini și noi învățăminte, îndeplinind funcțiile de bază ale tuturor celorlalte media. Controlul căldurii este factorul-cheie al locuinței, ca și al îmbrăcămintei. Eschimosul poate rezista zile întregi fără mâncare la minus 10 grade Celsius. Dacă e dezbrăcat și lipsit de hrană, moare în câteva ore.

Mulți oameni ar fi mirați să afle că forma primitivă a igluului se regăsește, totuși, în cea a sobei. Eschimosii au trăit din vremuri imemoriale în case rotunde din piatră, și, în mare parte, chiar și în ziua de astăzi. Igluul, făcut din blocuri de gheață, este relativ o noutate în

viața acestor oameni ai epocii de piatră. Traiul în aceste structuri a devenit posibil odată cu venirea omului alb și a sobei portabile. Igluul este un adăpost efemer, destinat folosirii temporare de către cei care pun capcane pentru animale. Eschimosul a început să pună, la rându-i, capcane pentru animale, numai după ce a intrat în contact cu omul alb; până atunci, el fusese un simplu culegător de mâncare. Fie ca igluul să servească drept exemplu pentru modul în care un nou șablon este introdus într-un mod de viață vechi prin intensificarea unui singur factor — în cazul nostru, căldura artificială. În același fel, intensificarea unui singur factor în viața noastră complexă duce în mod natural la un nou echilibru între capacitățile noastre extinse tehnologic, rezultând un nou aspect și un nou „prospect" cu noi motivații și invenții.

Ne sunt cunoscute, în secolul XX, schimbările în ceea ce privește locuințele și arhitectura, dependente de energia electrică. Folosită inițial la iluminare, aceeași energie ne-a modificat spațiile de locuit și de muncă într-un mod și mai radical. Lumina electrică a abolit împărțirea în zi și noapte, înăuntrul și în afara casei, în subteran și la suprafață. Ea a modificat toate aspectele spațiului de muncă și producție în aceeași măsură în care celelalte media electrice au modificat experiența spatio-temporală a societății. Toate acestea sunt destul de cunoscute. Mai puțin cunoscută este revoluția arhitecturală devenită posibilă datorită evoluției încălzirii artificiale, în urmă cu mai multe sute de ani. Odată cu mineritul pe scară largă în timpul Renașterii, locuitorii din zonele cu climat mai rece au descoperit noi resurse de energie. Noile mijloace de a face căldură au permis producerea sticlei, mărirea spațiilor de locuit și înălțarea plafoanelor. Casa burgheză a Renașterii a devenit în același timp dormitor, bucătărie, atelier și magazin.

Dacă vedem locuința ca pe o îmbrăcăminte de grup și un mecanism de reglare a temperaturii, atunci noile mijloace de încălzire pot fi înțelese ca factori de schimbare a formei spațiale. Iluminatul, însă, este aproape la fel de important ca și încălzitul, ca factor al acestor schimbări ale spațiilor arhitecturale și ale orașelor. Acesta este motivul pentru care povestea sticlei este atât de legată de istoria locuinței. Povestea

oglinzii este capitolul principal în istoria rochiei, a manierelor sau a noțiunii de sine.

Nu de mult, un ingenios director de școală dintr-un cartier sărac i-a dat fiecărui elev câte o poză cu fiecare dintre ei. În sălile de clasă au fost instalate multe oglinzi. Rezultatul a fost o uimitoare creștere a notelor. Copilul dintr-un cartier sărac are de obicei o orientare vizuală modestă. El nu se vede pe sine ca ajungând să fie cineva. Nu are țeluri îndepărtate și obiective. Copilul dintr-un cartier sărac este implicat profund în lumea sa de zi cu zi și nu-și poate stabili un obiectiv clar în viața senzorială extrem de specializată a omului vizual. Situația defavorizată a copilului dintr-un cartier sărac, prin intermediul imaginii TV, este extinsă tot mai mult la întreaga populație.

Îmbrăcămintea și locuința, ca extensii ale pielii și mecanismelor de reglare a temperaturii, sunt în primul rând mijloace de comunicare, în sensul în care modelează și rearanjează șabloanele asocierii și comunității umane. Diverse tehnici de iluminat și încălzit par să ofere doar o nouă flexibilitate și extindere pentru ceea ce este principiul de bază al acestor medii de iluminat și încălzit: anume, extinderea pe care o conferă mecanismelor corporale de reglare a temperaturii într-un mod care ne permite să obținem un oarecare echilibru în mijlocul unui mediu înconjurător în plină schimbare.

Ingineria modernă posedă mijloace de realizare a unor noi locuințe, de la capsula spațială până la pereții creați de jeturi de aer. Există firme specializate în construcția unor clădiri mari, ale căror ziduri și tavane pot fi mutate după bunul plac. O astfel de flexibilitate tinde în mod natural spre organic. Sensibilitatea umană pare încă o dată atașată de curentele universale care fac din omul tribal un cosmonaut în pielea goală.

Și nu numai *Ulise* al lui James Joyce stă mărturie a acestei tendințe. Studii recente efectuate asupra bisericilor gotice au subliniat modelul organic urmat de constructori. Pentru sfinți, trupul era un veșmânt al spiritului și priveau Biserica drept un al doilea trup, văzând integral fiecare detaliu al acestuia. Înainte ca James Joyce să ne dea imaginea sa detaliată asupra metropolei ca o a doua piele,

Baudelaire ne oferea un „dialog" similar între părțile corpului extins sub forma metropolei, în volumul său *Florile răului*.

Iluminarea electrică a adus în complexul cultural al extensiilor omului reprezentate de locuință și îmbrăcăminte o flexibilitate organică nemaicunoscută anterior. Dacă fotografia color a creat „muzeele fără pereți", cu atât mai mult iluminarea electrică a creat spații fără ziduri și zi fără noapte. Indiferent că se fac noaptea în oraș, noaptea pe autostradă sau noaptea la meci, desenul și scrierea cu ajutorul iluminatului electric a trecut de la domeniul fotografiei pictoriale la spațiile vii, dinamice, create de iluminarea în exterior.

Nu cu multe secole în urmă, ferestrele din sticlă reprezentau un lux necunoscut. Controlul intensității luminii, făcut posibil de sticlă, a adus și un mijloc de control al rutinei casnice, precum și exercitarea constantă a meșteșugurilor și comerțului indiferent dacă afară era frig sau ploua. Lumea fusese pusă în ramă. Datorită luminii electrice nu numai că putem efectua cele mai delicate operațiuni indiferent de timp, loc sau vreme, dar putem fotografia la nivel microscopic, la fel de ușor cum putem intra în lumea subterană a minelor și a desenelor rupestre.

Iluminarea ca extensie a puterilor noastre oferă cel mai exact răspuns legat de modul în care aceste extensii ne alterează percepția. Dacă oamenii sunt înclinați să se îndoiască de faptul că roata, tipografia sau avionul ne-au schimbat rutina percepției senzoriale, îndoielile lor iau sfârșit odată cu iluminatul electric. În acest domeniu, mediul este mesajul, iar când lumina este aprinsă există o lume a simțurilor care dispare atunci când lumina este stinsă.

„A picta cu lumină" este o expresie din jargonul lumii inginerilor de lumini. Utilizările luminii în lumea mișcării, fie ea în mașină, în film sau la microscop, sunt la fel de diverse ca și utilizările electricității în lumea energiei. Lumina este informație fără „conținut", cam în același fel în care racheta este un vehicul fără adaosurile roții sau autostrăzii. Așa cum racheta este un sistem de transport care se conține pe el însuși și care își consumă nu numai combustibilul, ci și motorul, la fel și lumina este un sistem de comunicare care se conține pe el însuși, în sensul în care mediul este mesajul.

Recenta evoluție a razei laser a conferit noi utilizări luminii. Raza laser este o amplificare a luminii prin intensificarea radiației. Concentrarea energiei radiante a făcut posibilă descoperirea unor noi proprietăți ale luminii. Raza laser — prin îngroșarea luminii, ca să spunem așa — permite luminii să fie modulată pentru a transporta informație așa cum fac undele radio. Dar, datorită intensității mai mari, un singur fascicul laser poate transporta o cantitate de informație egală cu cea transmisă de toate canalele radio și TV din Statele Unite. Aceste raze laser nu intră în câmpul vizual și e foarte probabil să aibă un viitor militar ca agenți letali.

Văzut noaptea din aer, aparentul haos al unei zone urbane se manifestă ca o broderie delicată pe un fundal de catifea. Gyorgy Kepes a făcut din aceste efecte ale orașului noaptea, o nouă formă de artă, „peisaj cu ajutorul luminii", mai degrabă decât cu „lumina aprinsă". Peisajele sale electrice, care reprezentau o noutate, aveau o congruență totală cu imaginea TV, care și ea exista *prin* lumină mai degrabă decât *cu* lumină.

Pictorul francez André Girard a început să picteze direct pe film înainte ca filmele fotografice să devină populare. În acel stadiu era ușor să speculezi despre „pictura cu lumină" și despre introducerea mișcării în arta picturii. Spune Girard:

> Nu m-aș mira ca peste 50 de ani nimeni să nu mai dea nicio atenție tablourilor ai căror subiecți rămân *fixați* etern în ramele lor prea strâmte.

Apariția televiziunii l-a inspirat din nou:

> Într-o zi am văzut deodată, într-o sală de control, ochiul sensibil al camerei prezentându-mi, unele după altele, fețele, peisajele, expresiile unui tablou de-al meu, într-o ordine la care nu mă gândisem niciodată. Mă simțeam ca un compozitor care își ascultă una dintre propriile opere, toate secvențele fiind însă amestecate într-o ordine diferită față de cea scrisă de el. Era ca și cum ai vedea o clădire din interiorul unui lift rapid care îți arată acoperișul înaintea subsolului, făcând opriri scurte la unele etaje, iar la altele nu.

Din acel moment, Girard a pus la punct noi tehnici de control al picturii cu lumina, în asociație cu tehnicieni de la CBS și NBC. Legătura operei lui Girard cu locuința o constituie faptul că ne permite să imaginăm posibilități complet noi de modulare arhitectonică și artistică a spațiului. Pictura cu lumină este un fel de locuință fără ziduri. Aceeași tehnologie electrică, extinsă la sarcina de a oferi controlul termostatic global, vorbește despre desuetudinea locuinței ca extensie a mecanismelor corporale de reglare a temperaturii. În același mod se poate imagina că extensia electrică a procesului conștiinței colective, în crearea conștiinței fără ziduri, poate face să devină învechite zidurile limbii. Limbile bâlbâie extensii ale celor cinci simțuri, în raporturi și lungimi de undă diferite. O simulare imediată a conștiinței ar ocoli vorbirea printr-un fel de percepție extrasenzorială masivă, așa cum termostatele puteau ocoli acele extensii ale pielii și ale corpului pe care le numim case. O astfel de extensie a procesului conștiinței prin intermediul simulării electrice este foarte posibil să fi apărut în anii '60.

# 14

# Banii: Cartea de credit a săracului

*Puține pasaje din* Să înțelegem media, *cu adevărat memorabile, întrec remarca din acest capitol referitoare la navele spațiale proiectate pentru a fi digerabile. Cât despre subiectul principal, sunt de notat cele două pasaje care asimilează în mod explicit banii și limbajul, o comparație care îi permite lui McLuhan să adauge consistență comentariilor sale, de până acum, cu privire la magie și să declare că media are o dimensiune magică. În acest sens, se manifestă un filon de reflecție semiotică, numai bun de exploatat, în observația că „alfabetul este un proces cu sens unic de reducere a culturilor nealfabetizate la fragmentele vizuale specializate ale culturii occidentale". Acesta este corolarul cultural la un pasaj anterior care caracterizează limbajul prin faptul că reduce și distorsionează experiența. Filonul, care s-a dovedit valoros în capitolele precedente, reapare aici pentru a completa principiul fundamental al lui McLuhan: „Din moment ce toate formele media sunt extensiile noastre,* sau traduceri ale unor părți din noi în diverse forme materiale, *orice studiu asupra unei forme media ne va ajuta să le înțelegem pe toate celelalte" (sublinierea îmi aparține). Aceasta conduce la un alt principiu: „Obiectul stochează munca și informația sau cunoștințele tehnice până la punctul în care s-a făcut ceva cu el. Atunci când un obiect este schimbat pentru un altul, el își asumă deja funcția banilor..."*

*Editorul*

În centrul teoriei psihanalitice moderne se află relația dintre complexul banilor și corpul uman. Unii analiști susțin că banii derivă din impulsul infantil de a ne juca cu materiile fecale. Ferenczi, mai ales, numește banii „nimic altceva decât murdărie deshidratată și fără miros, care a fost făcută să strălucească". Ferenczi, în conceptul său despre bani, dezvoltă ideea lui Freud din „Caracter și erotismul anal". Deși această idee de a lega „profitul murdar" de anus a continuat în psihanaliză, ea nu corespunde suficient de bine naturii și funcției banilor în societate pentru a oferi o temă pentru acest capitol.

În culturile nealfabetizate banii au fost inițial mărfuri, ca de pildă dinții de balenă în Fiji sau șobolanii în Insula Paștelui, care mai târziu au fost considerați o delicatesă, erau socotiți un lux și astfel au devenit un mijloc de mediere sau troc. Atunci când spaniolii asediau Leyden, în 1574, s-au emis bani din piele, dar pe măsură ce lipsurile creșteau, populația și-a pierdut răbdarea și a început să mănânce noua monedă.

În culturile alfabetizate, circumstanțele pot reintroduce banii-marfă. Olandezii, după ocupația germană din cel de-al Doilea Război Mondial, erau avizi după tutun. Din moment ce acesta era extrem de rar, obiecte de mare valoare cum ar fi bijuteriile, instrumentele de precizie și chiar casele erau vândute pentru mici cantități de țigări. *Readers's Digest* consemnează un episod din 1945, când pachetul de țigări nedesfăcut servea drept monedă, trecută din mână în mână, translatând competența unui muncitor în competența altuia atâta timp cât nimeni nu rupea sigiliul pachetului.

Banii păstrează întotdeauna ceva din caracterul lor de marfă. La început, funcția de extindere a razei de acțiune a oamenilor de la mărfurile lor, la altele mai îndepărtate era foarte modestă. La început, mobilitatea razei de acțiune și a comerțului este mică. Așa este și apariția limbajului la copii. În primele luni gestul de a apuca este reflex, iar puterea de a desface mâna voluntar apare către sfârșitul primului an. Vorbirea vine odată cu dezvoltarea voinței de a lăsa din mână obiectele. Ea conferă puterea de detașare de mediul înconjurător, care este în același timp și puterea unei mobilități puternice în ceea ce implică cunoașterea acestui mediu. La fel se întâmplă și cu

evoluția ideii de bani ca monedă, mai curând decât ca marfă. Moneda este un mod de a lăsa din mână mărfurile imediate, care serveau inițial drept bani, pentru a extinde comerțul la întreg complexul social. Comerțul prin intermediul monedei se bazează pe principiul apucării și lăsării din mână într-un ciclu oscilatoriu. Una dintre mâini ține lucruri cu care tentează partenerul de comerț. Cealaltă mână este întinsă ca semn al cererii lucrului care este dorit în schimb. Prima mână dă drumul obiectului, imediat ce este atins al doilea lucru, oarecum în genul trapezistului care schimbă un mâner cu altul. Elias Canetti, în *Crowds and Power*, susține ca un comerciant desfășoară una dintre cele mai vechi activități din timpul liber, și anume cățărarea în pomi și trecerea de pe o cracă pe alta. Prinderea, calculul și precizia primitivă a maimuțelor mari care se cățărau în copaci, toate acestea sunt pentru Canetti o traducere în termeni financiari a uneia dintre cele mai vechi modele de deplasare. Așa cum mâna printre crengile copacului a învățat un șablon de prindere care e diferit de ducerea mâncării la gură, tot așa comerciantul și finanțistul și-au dezvoltat captivante activități abstracte care sunt extensiile cățăratului frenetic și a mobilității primatelor mari.

Ca oricare alt mediu, este un produs, o resursă naturală. Ca o formă îndreptată spre exterior și ca o vizibilă nevoie de a schimba și a face schimb, este o imagine corporatistă, care depinde de societate pentru statutul său instituțional. Separați de participarea la comunitate, banii sunt lipsiți de sens, după cum a descoperit și Robinson Crusoe atunci când a găsit banii în epava corabiei:

> Am zâmbit văzând banii și mi-am zis: „Bogății deșarte, la ce îmi mai sunteți bune acum? Nu mai aveți preț pentru mine, și nici nu știu dacă are rost să vă urnesc din loc! Unul dintre aceste cuțite îmi este mai trebuincios decât toată grămada voastră. Nu mai am nevoie de voi. Rămâneți mai bine aici și duceți-vă la fund, căci altă soartă nu meritați!".
>
> Totuși, după o oarecare chibzuială, am luat banii. Punându-i într-o bucată de pânză, mă gândeam să-mi întocmesc o plută.*

---

* Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Editura Ion Creangă, București, 1996, în românește de Petre Comarnescu, p. 54.

Banii-marfă primitivi, la fel ca și cuvintele magice ale societăților nealfabetizate, se pot constitui în depozite de energie și devin adesea prilej de activitate economică frenetică. Atunci când se logodesc, băștinașii din mările Sudului nu caută avantaje economice. Febra producției poate fi urmată de distrugerea deliberată a produselor pentru a câștiga prestigiu moral. Chiar și în aceste culturi *potlatch** însă, efectul monedei a fost de a accelera energiile umane într-un fel care a devenit universal în lumea antică datorită tehnologiei alfabetului fonetic. Banii, ca și scrierea, au puterea de a specializa și recanaliza energiile umane și de a separa funcțiile, la fel cum se traduce și se reduce un tip de muncă la altul. Nici măcar în era electrică nu și-a pierdut vreuna dintre puteri.

Fenomenul *potlatch* este foarte răspândit, mai ales acolo unde strângerea și producerea hranei sunt ușoare. De exemplu, pescarii de pe coasta de nord-vest sau plantatorii de orez din Borneo produc surplusuri uriașe care trebuie distruse pentru a nu apărea diferențe de clasă ce ar distruge ordinea socială tradițională. În Borneo, călătorul poate vedea tone întregi de orez expuse în mod ritualic ploii, și mari construcții, realizate cu eforturi colosale, distruse.

În același timp, în aceste societăți primitive, în timp ce banii pot dezlănțui mari energii destinate investirii unei bucățele de cupru cu prestigiu magic, de cumpărat nu pot cumpăra aproape nimic. Bogații și săracii trăiesc practic în același fel. Astăzi, în era electronică, omul cel mai bogat este nevoit să aibă aceleași forme de divertisment și chiar aceeași mâncare și aceleași vehicule ca omul obișnuit.

Utilizarea unei astfel de mărfi, cum sunt banii, îi crește în mod natural producția. Economia nespecializată a Virginiei secolului al XVII-lea a făcut ca elaboratele monezi europene să devină destul de inutile. Având puțin capital și dorind să-și bage cât mai puțin posibil din acest capital în bani, locuitorii din Virginia recurgeau uneori la banii-marfă. Atunci când o marfă cum este tutunul era legalizată, are

---

* „Sărbătoarea darurilor" și sistem economic primitiv al amerindienilor de pe coasta de nord-vest a Pacificului.

efectul de a stimula producția de tutun, tot așa cum introducerea monedelor din metal a avut ca efect evoluția extracției metalelor.

Banii, ca mijloc social de a extinde și amplifica munca și competența sub o formă ușor accesibilă și portabilă, și-au pierdut mult din puterea magică odată cu apariția banilor din hârtie. Așa cum vorbirea și-a pierdut puterea magică din cauza scrierii și mai târziu a tiparului, atunci când banii tipăriți au luat locul aurului, aura hipnotică a dispărut. Samuel Butler, în *Erewhon* (1872), oferea indicații clare despre felul în care privea prestigiul misterios conferit de metalele prețioase. Ridicularizarea mediului banilor de către Butler s-a făcut prezentând într-un nou context vechea atitudine în fața banilor. Totuși, acest tip de bani tipăriți, abstracți, ai erei industriale, pur și simplu nu susțineau vechea atitudine:

> Aceasta este adevărata filantropie. Cel care face o avere colosală din comerțul cu ciorapi și care prin energia sa a reușit să reducă prețul produselor din lână cu o miime de penny dintr-o liră sterlină — acest om face cât zece filantropi de profesie. Atât sunt de impresionați cei din Erewhon de acest lucru, încât dacă un om face o avere de peste 20 000 £ pe an, ei îl scutesc de orice taxe, considerându-l un artist și totodată prea prețios pentru a te încurca cu el; ei zic: „Cât de mult trebuie să fi făcut el pentru societate înainte ca societatea să fie convinsă să-i dea atât de mulți bani"; o întreprindere atât de magnifică îi sperie peste măsură; ei o privesc ca pe ceva căzut din ceruri.
>
> „Banii", spun ei, „sunt simbolul datoriei, sunt actul sacru de a face pentru omenire ceea ce omenirea își dorea. Omenirea poate că nu este un judecător foarte bun, dar altul mai bun nu există." Acest lucru m-a șocat la început, când îmi aminteam cum se spusese cu înaltă autoritate că aceia care au bogății vor intra cu greu în împărăția cerurilor; însă influența Erewhon-ului mă făcuse să încep să văd lucrurile într-o cu totul altă lumină și nu mă puteam abține să nu gândesc că aceia care nu au bogății vor intra încă și mai greu.

Puțin mai înainte, în aceeași carte, Butler ridiculizase moralitatea casei de marcat și religia lumii industrializate, sub forma „Băncilor muzicale", cu clerul pe post de casieri. În pasajul prezentat aici însă, el

vede banii ca pe „actul sacru de a face pentru omenire ceea ce omenirea își dorea". Banii, spune el, sunt „semnul exterior și vizibil al unei grații interioare și invizibile".

Banii, ca mediu social sau extensie a unei dorințe sau al unei motivații interioare, creează valori sociale și spirituale, așa cum se întâmplă în modă cu rochiile. O reclamă a zilelor noastre subliniază aspectul de monedă de schimb al rochiei (cu alte cuvinte, simbol social sau semn exteriorizat și vizibil): „Ceea ce este important azi în lumea modei este să pari că porți un material popular". A te conforma acestei norme, probează valoarea de valută a unui stil sau material, creând un mediu social care sporește averea. Nu subliniază aceasta felul în care banii, ca orice alt mediu de altfel, sunt făcuți eficienți? Când oamenii devin nesiguri pe astfel de valori sociale la care s-a ajuns prin uniformizare și repetiție, făcând pentru omenire ceea ce vrea omenirea, putem să interpretăm acest lucru ca pe un semn al declinului tehnologiei mecanice.

„Banii vorbesc", deoarece banii sunt o metaforă, un transfer și o punte. Ca și cuvintele și limbajul, banii sunt un depozitar al muncii, competenței și experienței dobândite în comun. Însă banii reprezintă, de asemenea, o tehnologie specializată, ca și scrierea; și cum scrierea intensifică aspectul vizual al vorbirii și ordinii, iar ceasul separă vizual timpul și spațiul, tot așa și banii separă munca de celelalte funcții sociale. Chiar și în ziua de astăzi, banii sunt un limbaj pentru traducerea muncii fermierului în munca frizerului, doctorului, inginerului sau a instalatorului. Ca vasta metaforă socială, pod sau translator, banii — ca și scrierea — accelerează schimburile și întăresc legăturile de interdependență în orice comunitate. Banii conferă o extensie spațială largă și control organizațiilor politice, așa cum o fac și scrierea sau calendarul. Este o acțiune la distanță, atât în spațiu cât și în timp. Într-o societate extrem de alfabetizată și fragmentată „timpul înseamnă bani", iar banii sunt depozitarul timpului și efortului altor oameni.

În perioada Evului Mediu, ideea de *fisc* sau „punga regelui" păstra noțiunea de bani în relație cu limbajul („engleza regelui") și cu comunicarea prin călătorii („drumul regelui"). Înainte să apară tiparul, era firesc ca mijloacele de comunicare să fi privite drept extensii

ale unui singur corp. Într-o societate din ce în ce mai instruită, banii și ceasul își asumă un grad înalt al modului de viață vizual sau fragmentat. În practică, utilizarea banilor în stilul occidental, pe post de depozitari și traducători ai muncii și competențelor comune, a depins de o lungă acomodare cu cuvântul scris și de puterea cuvântului scris de a specializa, delega și separa funcțiile într-o organizație.

Când studiem natura și utilizarea banilor în societățile nealfabetizate, putem înțelege mai bine modurile în care scrierea ajută la introducerea banilor. Uniformitatea mărfurilor, combinată cu un sistem de prețuri fixe cum e cel pe care îl socotim acum firesc, nu poate deveni posibilă până când tiparul nu pregătește terenul. Țările „înapoiate" au nevoie de mult timp pentru a se „lansa" economic pentru că nu trec prin procesul extensiv al tiparului, cu condiționarea psihologică a acestuia pe căile uniformității și repetabilității. În general, Occidentul este prea puțin conștient de modul în care lumea prețurilor și a numerelor este sprijinită de cultura insidioasă vizuală a alfabetului.

Societăților nealfabetizate le lipsesc resursele psihice necesare creării și susținerii enormelor structuri de informații statistice pe care noi le numim piețe și prețuri. Organizarea producției este mult mai ușoară decât instruirea întregii populații cu privire la obiceiurile traducerii dorințelor pe cale statistică, ca să spunem așa, cu mijloacele mecanismelor de piață ale cererii și ofertei și ale tehnologiei vizuale specifice prețurilor. De-abia în secolul al XVIII-lea Occidentul a început să accepte această formă de extensie a vieții sale interioare în noile șabloane statistice ale marketingului. Acest nou mecanism a părut atât de bizar gânditorilor vremii, încât l-au numit „calcul hedonistic". Prețurile păreau să fie comparabile, în termeni de sentimente și dorințe, cu vasta lume a spațiului care capitulase, cu inechitățile sale, în fața puterii de traducere a calculului diferențial. Într-un cuvânt, fragmentarea vieții interioare prin intermediul prețurilor părea la fel de misterioasă în secolul al XVIII-lea, pe cât de misterioasă păruse, cu un secol înainte, fragmentarea până la nivel de minut a spațiului prin intermediul calculului.

Abstractizarea și detașarea extremă reprezentate de sistemul nostru de prețuri este de negândit și de nefolosit la populațiile pentru care drama incitantă a tocmelii are loc la fiecare tranzacție.

În ziua de azi, când noi vârtejuri de putere sunt modelate de către interdependența electrică instantanee a tuturor oamenilor de pe această planetă, factorul vizual în organizarea socială și experiența personală intră în recesiune, iar banii încep să fie tot mai puțin un mijloc de stocare sau schimb de muncă și competențe. Automatizarea, care este electronică, nu reprezintă atât muncă fizică, cât cunoaștere programată. O muncă este înlocuită de mișcarea instantanee a informației, banii ca depozitare a muncii fuzionează cu formele informaționale ale creditului și cardului de credit. De la moneda metalică la bancnotele din hârtie și de la bancnote la cardul de credit se înregistrează un progres constant către schimbul comercial ca mișcare a informației în sine. Această tendință către o formă integratoare este genul de imagine reprezentat de cardul de credit și se apropie încă o dată de caracterul banilor tribali. Pentru că societatea tribală, necunoscând specializările muncii sau jobului, nu specializează nici banii. Banii săi pot fi mâncați, băuți sau purtați asemenea noilor nave spațiale care sunt acum gândite pentru a putea fi comestibile.

„Munca", însă, nu există într-o lume nealfabetizată. Vânătorul sau pescarul primitiv nu se ducea la muncă mai mult decât se duc poetul, pictorul sau gânditorul din zilele noastre. Când omul se implică în totalitate, atunci nu este vorba de muncă. Munca începe cu diviziunea muncii și specializarea funcțiilor și a sarcinilor în comunitățile sedentare și agricole. În era computerului suntem din nou implicați total în rolurile noastre. În era electrică, „jobul muncii" cedează în fața dăruirii și angajamentului, ca într-un trib.

În societățile nealfabetizate banii se relaționează destul de ușor la celelalte organe ale societății. Rolul banilor crește foarte mult după ce aceștia încep să cultive specializarea și separația ca funcții sociale. Banii devin, de fapt, principalul mijloc de a interrelaționa activitățile tot mai specializate ale societății alfabetizate. Puterea fragmentatoare a simțului vizual, separat prin alfabetizare de celelalte simțuri, este un fenomen mult mai ușor de identificat acum, în era electronică. În zilele

noastre, cu ajutorul computerelor și al programării electronice, mijloacele de stocare și transfer ale informației devin tot mai puțin vizuale și mecanice, în schimb tot mai integrale și organice. Câmpul total creat de formele electrice instantanee nu poate fi vizualizat mai mult decât poate fi vizualizată viteza particulelor electronice. Instantaneul creează o interacțiune între timp, spațiu și ocupațiile umane, pentru care vechile forme de schimb monetar devin tot mai nepotrivite. Un fizician modern care ar încerca să utilizeze modele vizuale de percepție în organizarea datelor atomice nu ar avea nicio șansă să se apropie de răspunsurile la întrebările sale. Atât timpul (măsurat vizual și segmentar), cât și spațiul (uniform, pictorial, închis) dispar în era informației instantanee. În era informației instantanee, omul își încheie munca de specializare fragmentată și își asumă rolul de a culege informații. În ziua de azi culegerea de informații rezumă conceptul integrator de „cultură", exact așa cum omul primitiv în căutare de hrană muncea într-un echilibru complet cu tot mediul înconjurător. Vânatul nostru acum, în această lume nouă nomadică și „fără muncă", e reprezentat de cunoașterea proceselor creative ale vieții și societății.

Oamenii au părăsit lumea închisă a tribului pentru o „societate deschisă", dând la schimb o ureche pentru un ochi prin intermediul tehnologiei scrierii. Alfabetul, mai ales, le-a permis să rupă cercul vrăjit și magia rezonantă a lumii tribale. Un proces similar de schimbare economică, de la o societate închisă la una deschisă, de la mercantilism și protejare economică a comerțului național la o piață deschisă ideală pentru schimburile comerciale libere, a avut loc mai aproape de zilele noastre cu ajutorul cuvântului tipărit și prin trecerea de la banii de metal la cei din hârtie. Astăzi, tehnologia electrică pune în pericol însuși conceptul de bani, așa cum noua dinamică a interdependenței umane se mutase de la o formă media fragmentată cum era tiparul la una integratoare sau de comunicare în masă cum era telegraful.

Din moment ce toate formele media sunt extensii ale noastre sau traduceri ale unor părți din noi în diverse forme materiale, studierea oricărui mediu ne ajută să le înțelegem pe toate celelalte. Banii nu fac nici ei excepție. Utilizarea primitivă sau nealfabetizată a banilor este în mod special lămuritoare, întrucât manifestă o acceptare ușoară

a produselor de bază ca mijloace de comunicare. Omul nealfabetizat poate accepta orice produs de bază pe post de bani, în parte pentru că produsele de bază ale unei comunități sunt mijloace de comunicare, la fel de mult pe cât sunt și mărfuri. Bumbacul, grâul, vitele, tutunul, lemnul, peștele, blănurile și multe alte produse au acționat ca forțe modelatoare importante în viața comunității din multe culturi. Atunci când unul dintre aceste produse de bază devenea dominant, ca legătură socială, el servea, de asemenea, și ca depozit de valoare, ca factor de schimb de competențe și sarcini.

Clasicul blestem al lui Midas, puterea sa de a transforma în aur tot ce atingea, este într-un anumit grad caracteristica oricărui mediu, inclusiv al limbajului. Acest mit atrage atenția asupra unui aspect magic al tuturor extensiilor simțurilor și corpului uman; cu alte cuvinte, al tuturor tehnologiilor, indiferent care sunt acelea. Toată tehnologia posedă atingerea lui Midas. Când o comunitate își dezvoltă una dintre extensii, tinde să lase celelalte simțuri să fie modificate pentru a deveni compatibile cu acea nouă formă.

Limbajul, ca monedă, are rol de depozitare a percepției și de transmitere a percepțiilor și experienței unei persoane sau generații către o alta. Ca translator și depozitar al experienței, limbajul este, în plus, un reductor și un destabilizator al experienței. Cel mai mare avantaj al accelerării procesului de învățare și al creării posibilității de transmitere a cunoașterii peste timp și spațiu anulează cu ușurință dezavantajele codificărilor lingvistice ale experienței. În matematica și știința modernă apar tot mai multe căi nonverbale de a codifica experiența.

Banii, fiind ca și limbajul depozitari ai muncii și ai experienței, acționează ca translator și transmițător. Mai ales de când cuvântul scris a dezvoltat separarea funcțiilor sociale, banii s-au putut distanța de rolul lor de depozitar al muncii. Acest rol este evident atunci când un produs de bază, o marfă cum ar fi o vită sau o blană este utilizată pe post de bani. Banii separându-se de forma de marfă și devenind un agent al schimbului (sau translator de valori), se mișcă cu o viteză mai mare și la un volum mai mare.

Chiar și în zilele noastre, dramatica introducere a banilor de hârtie, sau a „banilor reprezentativi", ca substitut al banilor-marfă,

creează confuzie. Cam în același fel, tehnologia Gutenberg a creat o vastă republică a literelor și a provocat confuzie cu privire la granițele dintre literatură și viață. Banii reprezentativi, bazați pe tehnologia tiparului, au creat noi dimensiuni rapide ale creditului, care nu prea erau compatibile cu masă inertă a lingourilor și a banilor de metal. Și totuși toate eforturile au avut scopul de a face ca noii bani rapizi să se comporte aidoma lentei diligențe care transportă lingouri. J.M. Keynes afirmă în *A Treatise on Money*:

> Astfel, lunga perioadă a banului ca marfă a sucombat, în sfârșit, în fața unei perioade a banului reprezentativ. Aurul a încetat să fie o monedă, o rezervă, o dovadă palpabilă a bogăției, a cărei valoare nu poate scăpa, atât timp cât individul are în posesie elementul material. A devenit un lucru mult mai abstract — doar un standard de valoare; și își păstrează acest statut prin circularea periodică, în cantități mai degrabă mici, în cadrul unui grup de bănci centrale, în situațiile în care una dintre ele și-a crescut sau redus banii reprezentativi pe care îi administrează, într-un grad diferit față de ceea ce este potrivit comportamentului vecinilor săi.

Hârtia, sau banii reprezentativi, s-a specializat de la anticul rol al banilor ca stocare a muncii, la funcția de bază la fel de antică de transmițător și translator al oricărui tip de muncă în oricare altul. Așa cum alfabetul era o drastică abstractizare, în comparație cu cultura hieroglifică a egiptenilor, tot așa el a redus și tradus cultura respectivă în marele vârtej vizual al lumii greco-romane. Alfabetul este un proces de transformare ireversibil al culturilor nealfabetizate în fragmentarea vizuală specifică lumii occidentale. Banii sunt un auxiliar al acelei tehnologii alfabetice specializate, ridicând la o nouă intensitate până și forma Gutenberg de repetabilitate mecanică. Așa cum alfabetul a neutralizat divergențele culturilor primitive, traducând complexitățile lor în termeni vizuali simpli, tot așa și banii reprezentativi au redus valorile morale în secolul al XIX-lea. Așa cum hârtia a mărit puterea alfabetului de a reduce oralitatea barbară la uniformitatea romană a civilizației, tot așa banii de hârtie au permis industriei occidentale să acopere întreg globul.

Cu puțin înainte de introducerea banilor de hârtie, volumul de informație în mișcare, mult mărit, din scrisorile și ziarele europenilor a creat imaginea și conceptul de credit național. O astfel de imagine corporatistă a creditului depindea, atunci ca și acum, de mișcarea rapidă și comprehensivă a informațiilor pe care o considerăm firească de mai bine de două sute de ani. La acel stadiu de apariție a creditului public, bani și-au asunat rolul de a transfera nu numai local, dar și național stocurile de muncă dintr-o cultură în alta.

Unul dintre rezultatele inevitabile ale accelerării mișcării informației și ale transformării puterii în bani este oportunitatea de îmbogățire pentru cei care pot anticipa schimbarea cu câteva ore sau cu câțiva ani înainte, după caz. Ne sunt extrem de familiare, în ziua de azi, exemplele de îmbogățiri prin intermediul informațiilor primite în avans în domenii cum sunt bursa și imobiliarele. În trecut, când bunăstarea nu era atât de evident legată de informație, o întreagă clasă socială putea monopoliza bunăstarea rezultată dintr-o schimbare obișnuită în tehnologie. Keynes menționează exact un astfel de exemplu în studiul său „Shakespeare și inflația profitului" și explică de ce din moment ce noua avere revine în primul rând claselor conducătoare, acestea încearcă o stare de extaz și euforie, o descărcare binevenită după stresul cotidian și anxietățile pe care le naște prosperitatea, care la rândul ei îl inspiră pe tânărul artist muritor de foame în mansardă să inventeze noi ritmuri triumfătoare și forme exultate de pictură și poezie. Atâta timp cât profitul depășește serios salariile, clasa conducătoare huzurește într-un stil care inspiră cele mai mărețe concepții artistului nevoiaș. Când însă profitul și salariile sunt la un nivel apropiat, această stare de veselie perpetuă a clasei conducătoare este diminuată în mod corespunzător, iar arta nu mai poate beneficia de prosperitate.

Keynes a descoperit dinamica banilor ca mediu. Adevărata sarcină a unui studiu asupra acestui mediu este identic cu studiul tuturor formelor media; cu alte cuvinte, după cum nota Keynes, trebuie „să abordezi problema dinamic, analizând diferitele elemente implicate, de o așa manieră încât să relevi procesul cauzal prin care este determinat nivelul prețurilor, și metoda de tranziție de la o poziție a echilibrului la alta".

Într-un cuvânt, banii nu sunt un sistem închis și nu au sens luați separat. Ca traducător și amplificator, banii au puterea excepțională de a substitui un gen de lucru cu altul. Analiștii din domeniul informației au ajuns la concluzia că gradul în care o resursă poate fi înlocuită cu alta crește atunci când și informația crește. Pe măsură ce știm mai multe, ne bazăm tot mai puțin pe o anumită mâncare, materie primă sau combustibil. Hainele și mobilele se pot face acum din diverse materiale. Banii, care au fost timp de sute de ani principalul transmițător și factor de schimb al informației, își văd acum funcția transferată tot mai mult către știință și automatizare.

În ziua de astăzi, până și resursele naturale au un aspect informațional. Ele există în virtutea culturii unei comunități sau a alteia. Reversul, însă, este și el adevărat. Toate formele media — sau extensiile omului — sunt resurse naturale care există în virtutea cunoștințelor și priceperii comune ale unei comunități. Conștientizarea acestui aspect legat de bani l-a izbit puternic pe Robinson Crusoe atunci când a vizitat epava, având ca rezultat meditația sa citată la începutul acestui capitol.

Atunci când există bunuri, dar nu există bani, trebuie să aibă loc un fel de troc sau un schimb direct de produse. Când, însă, în societățile nealfabetizate, bunurile sunt folosite în schimburile directe, este cel mai ușor de observat tendința societăților respective de a include funcția banilor. O anumită muncă a fost aplicată unui anumit material, fie și prin faptul că a fost adus de la distanță. Obiectul stochează apoi munca și informația sau cunoștințele tehnice până la punctul în care s-a făcut ceva cu el. Atunci când un obiect este schimbat pentru un altul, el deja își asumă funcția banilor, de translator sau agent care reduce mai multe lucruri la un numitor comun. Numitorul comun (sau translatorul) are însă și proprietatea de a economisi timp. În acest fel, banii înseamnă timp, și ar fi greu de separat economia de muncă de economia de timp în cadrul acestei operațiuni.

Este încă un mister motivul pentru care fenicienii, deși erau mari comercianți maritimi, au adoptat monedele mult mai târziu decât lidienii, care făceau comerț pe uscat. Motivul oficial pentru această întârziere poate nu explică problema fenicienilor, dar atrage atenția în mod clar asupra banilor ca mediu; anume, cei care făceau comerț

mergând în caravane aveau nevoie de un mediu de plată ușor și transportabil. Această nevoie era însă mai mică pentru cei care, ca fenicienii, călătoreau pe mare. Portabilitatea, ca mijloc de expediere și extindere a razei de acțiune, a fost ilustrată strălucit și de papirus. Una era alfabetul săpat în piatră sau lut și alta era alfabetul așternut pe ușorul papirus. Saltul în materie de viteză și spațiu care a rezultat a creat Imperiul Roman.

În era industrială, măsurarea tot mai exactă a muncii a relevat economia de timp ca aspect principal al muncii. Formele media ale banilor, scrierii și ceasului au început să conveargă din nou către un întreg organic care ne-a adus la un pas de implicarea totală a omului în munca sa, asemenea unui sălbatic în societatea sa primitivă sau a unui artist în studioul său.

Banii, dintr-un anumit punct de vedere, conferă numărului o tranziție naturală, pentru că teancul sau colecția de bani are multe lucruri în comun cu o comunitate de oameni. Mai mult decât atât, șabloanele psihologice ale mulțimii și cele asociate cu acumularea de avere sunt strâns înrudite. Elias Canetti sublinia că dinamica de bază a mulțimilor de oameni este nevoia imperioasă de creștere rapidă și nelimitată. Aceeași dinamică a puterii este caracteristica marilor concentrări de avere sau bogăție. Unitatea de măsură a bogăției în uzul popular este *milionul*. Aceasta este o unitate rezonabilă în orice monedă. Asociată întotdeauna cu *milionul* este ideea că poate fi făcut printr-o șmecherie speculativă rapidă. În același fel, Canetti arată cum ambiția de a vedea numerele crescând era tipică discursurilor lui Hitler.

Mulțimile de oameni și teancurile de bani nu numai că se chinuie să crească, dar nasc și nesiguranța cu privire la dezintegrare sau micșorare. Această mișcare în două sensuri, expansiune și recesiune, pare să fie cauza agitației mulțimilor și a stresului asociat cu posesia unei averi. Canetti dedică o analiză extensivă efectelor psihice ale inflației din Germania de după Primul Război Mondial. Deprecierea cetățenilor a mers mână în mână cu deprecierea mărcii germane. A avut loc o pierdere de chip și valoare în care unitățile umane și cele monetare au început să fie confundate între ele.

15

# Ceasurile: Mirosul timpului

*McLuhan critică, aici, alți gânditori: Parkinson „se uită cruciș", Eliade „nu e conștient", Mumford „ignoră alfabetul fonetic" atunci când abordează tema timpului. McLuhan se dezlănțuie, trecând într-un singur paragraf prin întreaga evoluție a tehnologiei, explicând că, în condițiile electricității, sincronizarea nu mai înseamnă simultaneitate, pentru ca mai apoi să se întoarcă la subiectul ceasurilor. Există, de asemenea, comentarii despre alfabetizare ca asceză, legături dintre secolul al V-lea î.H., Renaștere și secolul XX. Mitul la care face aluzie în primele pagini ale cărții în legătură cu era electrică, este pus în conexiune, aici, cu iconocitatea și multifațetarea. Capitolul se deschide cu prima dintre cele două referiri (a treia va apărea în capitolul 21, „Presa") la ceasurile deșteptătoare ca fiind un ornament, un pasaj care i-a inspirat lui Umberto Eco un dialog al surzilor.*

*Editorul*

În cartea sa *Communication in Africa*, Leonard Doob observa: „Turbanul, sabia și, în zilele noastre, ceasul deșteptător sunt purtate pentru a semnifica rangul înalt". Probabil că va trece mult timp până când africanii se vor uita la ceas pentru a fi punctuali.

Așa cum o mare revoluție în matematică a avut loc atunci când au fost descoperite scrierea pozițională a numerelor (302 este diferit de 32, și așa mai departe), și marile schimbări culturale s-au petrecut în Occident atunci când a fost posibil să privim timpul ca pe ceva care se petrece între două puncte. De la această aplicație a unităților vizuale, abstracte și uniforme se trage sentimentul occidental al timpului ca durată. Iar din divizarea pe care am aplicat-o timpului în unități uniforme și vizualizabile se trage sentimentul duratei și nerăbdarea greu de suportat provocată de amânarea evenimentelor. Un astfel de sentiment al nerăbdării, sau al timpului ca durată, este necunoscut în culturile nealfabetizate. Așa cum *munca* a început cu diviziunea muncii, tot așa și durata începe cu diviziunea timpului, și în special cu acele subdiviziuni prin care ceasul mecanic impune succesiunea uniformă pentru sentimentul de timp.

Ca obiect tehnologic, ceasul este o mașinărie care produce secunde, minute și ore uniforme după modelul liniei de montaj. Procesat în acest mod uniform, timpul este separat de ritmurile experienței umane. Ceasul mecanic, pe scurt, ajută la crearea imaginii unui univers cuantificabil numeric și alimentat mecanic. În lumea mănăstirilor medievale, cu nevoia lor de reguli și ordine sincronizată care să dirijeze viața comunității, ceasul și-a început evoluția modernă. Timpul măsurat nu după unicitatea experienței personale, ci conform unităților abstracte, s-a infiltrat treptat în întreaga viață senzorială, cam în același fel în care au făcut-o scrierea și tiparul. Nu numai munca, dar și mâncatul și dormitul s-au reglat după ceas, mai mult decât după nevoile organismului. Pe măsură ce șablonul măsurării arbitrare și uniforme a timpului s-a extins în întreaga societate, până și îmbrăcămintea a început să sufere modificări anuale într-un mod convenabil pentru industrie. La acel moment, desigur, măsurarea

mecanică a timpului ca principiu al cunoașterii aplicate și-a unit forțele cu tiparul și linia de montaj ca mijloace de fragmentare uniformă a proceselor.

Simțul integral al timpului este cel exprimat în culturile chineză și japoneză. Până la sosirea misionarilor în secolul al XVII-lea și introducerea ceasurilor mecanice, chinezii și japonezii măsuraseră timpul, vreme de mii de ani, cu ajutorul gradațiilor bețigașelor parfumate care ardeau. Nu numai orele și zilele, dar chiar și anotimpurile și semnele zodiacale erau indicate simultan printr-o succesiune de mirosuri atent ordonate. Simțul olfactiv, considerat de multă vreme rădăcina memoriei și baza unificatoare a individualității, a ieșit din nou în prim-plan în experiențele lui Wilder Penfield. În timpul chirurgiei pe creier, stimularea electrică a țesutului creierului a trezit la viață amintiri ale pacienților. Aceste evocări erau dominate și unificate de arome și mirosuri unice care structurau experiențele trecute. Mirosul nu este numai cel mai subtil și mai delicat dintre simțurile umane; el este, de asemenea, și cel mai reprezentativ prin faptul că implică întreg sistemul senzorial al omului mai mult decât oricare alt simț. Nu e de mirare, în aceste condiții, că societățile puternic alfabetizate iau măsuri pentru reducerea sau eliminarea mirosurilor din mediul înconjurător. Mirosul corporal, semnătura unică și declarația individualității umane, este o sintagmă dezagreabilă în societățile alfabetizate. Mirosul este mult prea intim pentru obiceiurile noastre de detașare și atenție specializată. Societățile care măsurau timpul prin mirosuri tindeau să fie coezive și unificate atât de profund, încât să reziste la orice schimbare.

Lewis Mumford sugerează că tiparnița a fost depășită de ceas în influența pe care a avut-o asupra mecanizării societății. Dar Mumford ignoră alfabetul fonetic ca tehnologie care a făcut posibilă fragmentarea vizuală și uniformă a timpului. Practic el nu este conștient de alfabet ca sursă a mecanizării Occidentului, așa cum nu este conștient nici de mecanizare ca translatare a societății de la modul auditiv-tactil la valorile vizuale. Noua tehnologie electrică este organică și non-mecanică în tendințe, pentru că ne extinde nu ochii, ci sistemul nervos central ca pe o îmbrăcăminte planetară. În lumea spațio-temporală

a tehnologiei electrice, vechiul timp mecanic începe să fie inacceptabil, fie și numai pentru că este uniform.

Studiile lingvistice moderne sunt structurale, mai curând decât literare, și datorăm mult noilor posibilități oferite de computere în materie de traducere. De îndată ce este examinată o limbă întreagă, apar „buzunare" ciudate. Analizând scara pe care e folosită limba engleză, Martin Joos a desemnat „cinci ceasuri ale stilului" sau cinci zone și climate culturale independente. Numai una dintre acestea este zona *responsabilității*. Aceasta este zona omogenității și a uniformității la care Gutenberg făcea aluzie că e domeniul său. Este zona-stil a englezei standard pe care a infiltrat-o Timpul Standard Central, iar în interiorul acestei zone locuitorii, ca să zicem așa, pot avea grade diferite de punctualitate.

În *The Silent Language*, Edward T. Hall explica faptul că „Timpul vorbește: accente americane", punând în contrast simțul nostru temporal cu cel al indienilor hopi. Pentru ei, timpul nu este o succesiune sau durată uniformă, ci un pluralism al mai multor lucruri care coexistă. „Este ceea ce se întâmplă când se coace porumbul sau crește o oaie... este procesul natural care are loc în timp ce substanța vie își trăiește la vedere drama vieții." De aceea, pentru ei există atâtea tipuri de timp câte tipuri de viață există. Acesta este de asemenea și genul de simț al timpului pe care îl susțin fizicienii și oamenii de știință moderni. Ei nu mai încearcă să delimiteze în timp evenimentele, ci abordează fiecare obiect ca făcându-și propriul timp și propriul spațiu. Mai mult decât atât, acum, că trăim electric într-o lume instantanee, spațiul și timpul se întrepătrund reciproc într-o lume spațiu-timp. În același fel, pictorul, de la Cézanne încoace, a recuperat *imaginea plastică* prin care toate simțurile coexistă într-un tipar uniform. Fiecare obiect și fiecare set de obiecte dau naștere unui spațiu unic prin relațiile pe care le are cu celelalte obiecte sau set de obiecte, vizual sau muzical. Când această conștientizare a avut loc în Occident, a fost denunțată ca fuziunea tuturor lucrurilor într-un flux. Astăzi ne dăm seama că această teamă era o reacție literară și vizuală firească la noua tehnologie nonvizuală.

J.Z. Young, în *Doubt and Certainty in Science*, arăta că electricitatea nu este ceva transportat prin ceva sau conținut în ceva, ci este ceva ce se întâmplă atunci când două sau mai multe corpuri se află în anumite poziții. Limbajul nostru derivat din tehnologia fonetică nu poate face față acestei noi viziuni asupra cunoașterii. Vorbim încă, referindu-ne la curent, cum că acesta „curge" sau spunem că energia electrică „se descarcă" așa cum trage liniar o armă. Dar ca și în cazul magiei estetice a picturii, „electricitatea este condiția pe care o observăm atunci când au loc anumite relații spațiale între lucruri". Pictorul învață cum să ajusteze relațiile dintre lucruri pentru a da naștere unei noi percepții, iar chimistul și fizicianul învață cum alte relații degajă alte tipuri de energie. Din ce în ce mai puțin, în era electrică, putem găsi un motiv justificat pentru a impune același set de relații pentru orice fel de obiecte sau grup de obiecte. Și totuși în lumea antică singura cale de a obține energie era să faci o mie de sclavi să se comporte ca un singur om. În Evul Mediu, ceasul din turn, extins de clopot, permitea coordonarea precisă a energiilor unei comunități restrânse. În perioada Renașterii, ceasul s-a combinat cu respectabilitatea uniformă a noutății numite tipografie pentru a extinde puterea organizației sociale la scară aproape națională. În secolul al XIX-lea ceasul furnizase deja o tehnologie a coeziunii inseparabilă de industrie și transport, permițând unei întregi metropole să funcționeze asemenea unui automat. Acum, în era electrică a energiei și informației descentralizate, am început să ne pierdem răbdarea din cauza uniformității timpului arătat de ceas. În această vreme a spațiu-timpului căutăm multiplicitatea ritmurilor mai curând decât repetabilitatea lor. Aceasta este diferența dintre soldații care mărșăluiesc și balet.

O abordare necesară pentru înțelegerea formelor media și tehnologiei cere să realizăm că atunci când extensia corpurilor noastre este nouă, apare *narcoza* sau amorțirea zonei proaspăt amplificate. Plângerile la adresa ceasurilor nu au început până când era electrică nu a făcut ca timpul lor mecanic să fie extrem de incongruent. În era electrică, orașul guvernat de timpul măsurat mecanic arată ca o combinație de somnambuli și zombi, descrisă în prima parte a poemului *The Waste Land* al lui T.S. Eliot.

Pe o planetă redusă la dimensiunile unui sat de către noile media, orașele par neobișnuite și ciudate, ca niște forme arhaice suprapuse pe tiparele noi ale culturii. Oricum, atunci când ceasurilor mecanice li s-a conferit o nouă putere și utilitate de către scrierea mecanică, așa cum era denumit la început tiparul, reacția la noul simț al timpului a fost foarte ambiguă și chiar ironică. Sonetele lui Shakespeare sunt pline de temele gemene ale nemuririi faimei conferite de mașinăria tiparului și inutilității meschine a existenței de zi cu zi măsurate de ceas:

Cum stau și-ascult cum bate-n turn un ornic
Și văd cum noaptea-neacă dalba zi...
Tu, pentru coasa vremii n-ai drept scut
Copii, s-o-nfrunte când te va fi vrut!*

În *Macbeth*, Shakespeare leagă tehnologiile gemene ale tiparului și timpului mecanic în monologul cunoscut pentru a arăta dezintegrarea lumii lui Macbeth:

Dar mâine și iar mâine, tot mereu,
Cu pas mărunt se-alungă zi de zi
Spre cel din urmă semn din cartea vremii.**

Timpul, așa cum a fost tăiat în bucățele succesive de către tipar și ceas, a devenit o temă majoră a nevrozei renascentiste, inseparabilă de noul cult al măsurătorilor precise din știință. În *Sonetul LX*, Shakespeare pune timpul mecanic la început și noua mașinărie a nemuririi (tiparul) la sfârșit:

Cum valuri fug la țărm spre stânci, și-s sparte
Așa se-alungă clipele-nspre capăt
Schimbând mereu pe cea împinsă-n moarte,

* William Shakespeare, *Sonetul 12*, traducere de Ion Frunzetti, în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 9, Editura Univers, București, 1995, p. 53.
** William Shakespeare, *Macbeth*, traducere de Ion Vinea, în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 6, Editura Univers, București, 1987, p. 323.

Și către hăul veșnic, veșnic scapăt.
Și totuși versul meu va sta să-nfrunte,
Cântându-ți slăvi, mâniile lui crunte.*

Poemul lui John Donne, *The Sun Rising*, exploatează contrastul dintre timpul aristocratic și cel burghez. Trăsătura cea mai blamată a burgheziei secolului al XIX-lea era punctualitatea, devoțiunea pedantă pentru timpul mecanic și ordinea secvențială. Spațiu-timpul inundând porțile conștiinței odată cu noua tehnologie electrică, măsurarea mecanică a timpului devenea de prost-gust și chiar ridicolă. Donne avea același simț ironic al irelevanței timpului ceasurilor, însă pretindea că în regatul iubirii până și marile cicluri cosmice ale timpului erau aspecte mărunte ale ceasului:

O, Soare nărăvaș, bătrân, nebun, robotitor,
De ce tu astfel tocmai
Chemare ne aduci printre ferestre și perdele?
Tot drumurilor tale să se lase ale iubirii anotimpuri?
Strigați voi, mizerabili dezmățați pedanți
Și spuneți vânătorilor de curte: Regele sosi-va
Chemați furnicile campestre să ia recolta din oficii
Iubirea-ntocmai nici vreme nu cunoaște ori vreun anotimp,
Nici ceasuri, zile, luni ce sunt doar zdrențe-n timp.

O mare parte a popularității lui Donne în secolul XX s-a datorat faptului că a contestat autoritatea proaspetei ere a lui Gutenberg de a-l investi cu stigmatul tipografiei repetabile uniforme și cu motivele măsurării vizuale precise. În aceeași manieră, *To His Coy Mistress* a lui Andrew Marvell mustea de dispreț față de noul spirit al măsurării și calculării timpului și a virtuții:

De-aveam destul din timp și lume,
Sfiala-ți, doamnă, crimă n-ar fi fost

---

* William Shakespeare, *Sonetul 60*, traducere de Ion Frunzetti, în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 9, Editura Univers, București, 1995, p. 233.

Ne-am așeza și am gândi pe nume
Un drum spre-al zilei noastre de iubire rost...
Și veacurilor se cuvine lăudare
Spre ochii-ți și înalta lor privire;
Și două veacuri fiecare sân ar spune,
Ba de treizeci de ori mai mult spre ce-ar rămâne;
Un ev măcar de-ar trece-n orice parte,
Iar ultimul ar fi doar inima-ți s-arate,
Căci, doamnă, meriți chiar această stare,
Iar eu nu te-aș iubi decât mai tare.

Marvell a fuzionat raporturile de schimb cu raporturile laudei potrivite aspectului convențional și fragmentat după modă al iubitei lui. Pentru descrierea de tip box-office a realității doamnei, el a substituit o altă structură temporală și un model de percepție diferit. Este asemănător cu fraza „Uită-te la tabloul acesta și la celălalt" a lui Hamlet. În locul unei traduceri burgheze cuminți a codului medieval într-o limbă a noului meseriaș din clasa de mijloc, de ce nu o poznă byroniană pentru țărmurile îndepărtate ale iubirii ideale?

Dar eu aud grăbind mereu în spate
Înaripatul car al timpului aproape;
Și-acolo-n fața noastră-ntinse
Deserturi de prea largă veșnicie.

Aceasta este noua perspectivă liniară care a apărut în pictură odată cu Gutenberg, dar care nu a intrat în universul verbal decât odată cu *Paradise Lost* al lui Milton. Până și limba scrisă a rezistat două sute de ani ordinii vizuale abstracte a succesiunii liniare și a punctului de fugă. Generația de după Marvell, însă, s-a apucat de poezia peisajului și subordonarea limbii față de efectele speciale vizuale.

Dar Marvell își încheiase strategia inversă pentru cucerirea timpului măsurat de ceasuri al burgheziei cu observația:

Astfel, chiar de nu facem noi un soare
Stați drepți, îl facem să coboare.

Marvell propunea că iubita sa și cu el să se transforme într-o ghiulea și să se lanseze spre Soare pentru a-l face să strălucească. Timpul poate fi învins, ca să zicem așa, prin răsturnarea caracteristilor sale, dacă este accelerat suficient. Experimentarea acestei idei a așteptat era electronică, care a descoperit că vitezele instantanee anulează timpul și spațiul și întorc omul la o conștiință integrală și primitivă.

În ziua de astăzi nu numai timpul măsurat de ceasuri, dar însăși roata este desuetă și se retrage într-o formă primară sub impulsul vitezelor din ce în ce mai mari. În poemul de mai sus, intuiția lui Andrew Marvell, că timpul măsurat de ceasuri poate fi învins de viteză este, practic, corectă. În prezent, mecanicul începe să cedeze în fața unității organice în condițiile vitezei electrice. Omul poate privi retrospectiv ultimii două-trei mii de ani de mecanizare în diverse grade fiind perfect conștient că mecanicul este un interludiu între două mari perioade organice ale culturii. În 1911, sculptorul italian Boccioni a afirmat: „Suntem primitivii unei culturi necunoscute". După jumătate de secol, știm ceva mai mult despre noua cultură a erei electrice, iar această cunoaștere a destrămat misterul care înconjura mașina.

În contrast cu o simplă unealtă, mașina este o extensie sau o proiecție exterioară a unui proces. Unealta extinde pumnul, unghiile, dinții, mâna. Roata extinde piciorul în rotație sau mișcare secvențială. Tiparul, prima mecanizare completă a lucrului manual, divide mișcarea mâinii într-o serie de pași discreți care sunt repetabili așa cum roata este rotitoare. Din această secvență analitică s-a născut principiul liniei de montaj, numai că linia de montaj este desuetă în era electrică, deoarece sincronizarea nu mai este secvențială. Cu ajutorul benzilor magnetice, sincronizarea oricăror acțiuni diferite poate fi simultană. În acest fel, principiul mecanic al analizei a luat sfârșit. Chiar și roata a ajuns la final, în principiu, deși stratul mecanic al culturii noastre încă o păstrează, ca parte a unei inerții acumulate, ca o configurație arhaică.

Ceasul modern, mecanic în principiu, încorporează roata. Ceasul nu mai are înțelesul și funcțiile de altădată. Pluralitatea timpurilor urmează uniformității timpurilor. E foarte ușor în ziua de azi să mănânci seara la New York și să faci indigestie la Paris. Călătorii au de

asemenea și experiența de a fi la o anumită oră într-o cultură care este în anul 3000 î.H., iar în ora următoare să fie într-o cultură care este în anul 1900. În general, viața nord-americană este, în aspect, condusă de directivele secolului al XIX-lea. Experiența noastră intimă, din ce în ce mai în război cu aceste tipare mecanice, este electrică, mitică și integratoare ca mod. Modul mitic sau iconic de conștiință înlocuiește multifațetarea cu punctul de vedere.

Istoricii sunt de acord cu privire la rolul de bază al ceasului în viața monastică pentru sincronizarea sarcinilor umane. Acceptarea acestei fragmentări a vieții în minute și ore era de neconceput, cu excepția cercurilor foarte învățate. Viteza cu care organismul uman se predă modului nepământesc al timpului mecanic era la fel de dependentă de alfabetizare în primele secole ale creștinismului, precum este și în ziua de azi. Ca să domine ceasul, este nevoie de acceptarea prealabilă a accentului vizual, care este inseparabil de accentul fonetic. Alfabetizarea este în sine o asceză abstractă care așterne drumul pentru nesfârșitele tiparuri ale privațiunii din comunitatea umană. Datorită alfabetizarii universale, timpul poate împrumuta caracterul unui spațiu închis sau pictorial, care poate fi divizat și subdivizat. El poate fi umplut, complet. „Am programul plin." Dar poate fi și liber: „Am o săptămână liberă luna viitoare". Și așa cum a arătat Sebastian de Grazia în *Of Time, Work and Leisure*, nu tot timpul liber din lume este recreere, pentru că recreerea nu acceptă nici diviziunea muncii care constituie „muncă" și nici diviziunile timpului care creează „timpul ocupat" și „timpul liber". Recreerea exclude timpul ca ambalaj. Odată ce timpul este închis, divizat și umplut din punct de vedere vizual și mecanic, e posibil să fie utilizat tot mai eficient. Timpul poate fi transformat într-o mașinărie care economisește timp, după cum relevează Parkinson în celebra „Lege a lui Parkinson".

Cel care studiază istoria ceasului va descoperi că un principiu total nou a apărut odată cu inventarea ceasului mecanic. Cele mai vechi ceasuri mecanice păstraseră principiul acțiunii continue a forței motrice, care era aplicat la ceasul cu apă sau la moara de apă. De-abia pe la 1300 s-a făcut pasul întreruperii momentane a mișcării rotative prin intermediul bielei și al rotiței de balans. Această funcție era

numită „evadare“ și era mijlocul prin care se traducea, literal, forța continuă a roții în principiul vizual al succesiunii uniforme, dar repetate. „Evadarea“ introducea acțiunea inversatoare reciprocă a acelor ceasului prin învârtirea unui ax înainte și înapoi. Combinația acestei extensii antice a mișcării mâinii cu mișcarea rotativă înainte a roții, la ceasul mecanic, a avut ca efect translatarea mâinii în picior și a piciorului în mână. Probabil că nu putem găsi o extensie tehnologică mai dificilă a componentelor în interacțiune ale corpului. Sursa energiei ceasului era astfel separată de mâini, sau sursa informației, prin traducere tehnologică. „Evadarea“ ca traducere a unui gen de spațiu al roții într-un spațiu uniform și vizual este astfel o anticipare directă a calculului infinitezimal care traduce orice gen de spațiu sau mișcare într-un spațiu uniform continuu și vizual.

Parkinson, stând la granița dintre utilizarea mecanică și cea electrică a muncii și timpului, ne poate distra făcându-ne cu ochiul apropo de imaginea timpului și a muncii. Culturi, cum este a noastră, aflate în echilibru la punctul de transformare, dau naștere din abundență la conștiințe atât tragice, cât și comice. Maxima interacțiune a diferitelor genuri de percepție și experiențe este cea care creează marile culturi ale secolelor al V-lea î.H., al XVI-lea și XX. Dar prea puțini oameni s-au simțit bine trăind în aceste perioade intense în care familiaritatea și siguranța se dizolvau pentru a fi reconfigurate câteva zeci de ani mai târziu.

Nu ceasul, ci alfabetizarea potențată de ceas a creat timpul abstract și i-a făcut pe oameni să mănânce nu când le era foame, ci când era „*timpul* să mănânce“. Lewis Mumford observa în mod grăitor că simțul abstract și mecanic al timpului din perioada Renașterii i-a permis omului să trăiască în trecutul clasic și să se rupă de prezent. Încă o dată, tiparul este cel care a făcut posibilă recrearea trecutului clasic prin producerea în masă a literaturii și textelor acestuia. Înființarea unui model temporal abstract și mecanic s-a extins rapid la modificarea periodică a stilului vestimentar, în același fel în care producția de masă se extinde la publicarea periodică a ziarelor și revistelor. În prezent ni se pare firesc că misiunea revistei *Vogue* este să modifice stilul vestimentar ca parte a procesului prin care este tipărită

de la bun început. Atunci când un lucru capătă valoare pe moment, el produce valută; moda creează bogăție mutând textilele și făcându-le și mai valoroase. Am descris acest proces în capitolul „Banii". Ceasurile sunt forme media mecanice care transformă sarcinile și creează muncă și bogăție nouă accelerând ritmul asocierii umane. Coordonând și accelerând întâlnirile și întâmplările umane, ceasurile cresc cantitatea schimburilor umane.

Nu este deloc nepotrivit, în acest caz, ca Mumford să asocieze „ceasul, tiparnița și furnalul" și să le numească marile inovații ale Renașterii. Ceasul, la fel de mult ca și furnalul, a accelerat topirea materialelor și răspândirea conformării docile în contururile vieții sociale. Cu mult înainte de revoluția industrială de la finele secolului al XVIII-lea, oamenii se plângeau că societatea devenise o „mașină de platitudini" care îi proiecta prin viață cu o viteză amețitoare.

Ceasul a târât omul afară din lumea ritmurilor anotimpurilor și al recurenței, la fel de eficient precum îl eliberase alfabetul din rezonanța magică a cuvântului vorbit și din capcană tribală. Această dublă translație a individului din strânsoarea naturii și din ghearele tribului nu s-a înfăptuit fără propriile efecte secundare negative. Dar întoarcerea la natură și întoarcerea la trib sunt, în condițiile electricității, fatalmente simple. Trebuie să fim circumspecți față de cei care anunță programe de întoarcere la stadiul inițial al omului și la limba rasei. Acești cruciați nu au examinat niciodată rolul media și al tehnologiei în azvârlirea omului din dimensiune în dimensiune. Ei sunt exact că somnambulii șefi de trib africani care umblau cu ceasul deșteptător la gât.

Mircea Eliade, profesor de religie comparată, nu este conștient în *Sacru și profan* că un univers „sacru" este un univers dominat de cuvântul vorbit și de formele media auditive. Pe de altă parte, un univers „profan" e un univers dominat de simțul vizual. Ceasul și alfabetul, tăind universul în segmente vizuale, au încheiat muzica interrelaționării. Vizualul desacralizează universul și produce „omul nereligios al societăților moderne".

Pe plan istoric însă, Eliade este util pentru că ne reamintește cum, înainte de era ceasului și a orașului care-și măsoară timpul, pentru

omul tribal existau un ceas cosmic și un timp sacru al însăși cosmogoniei. Când omul tribal voia să construiască un oraș sau o casă, ori să vindece o boală, învârtea ceasul cosmic cu ajutorul unui ritual elaborat de reconstituire sau recitare a procesului original al creației. Eliade menționează faptul că în Fiji „ceremonia de instalare a unui nou conducător este numită «crearea lumii»". Aceeași piesă este montată în scopul de a ajuta creșterea recoltei. În timp ce omul modern se simte obligat să fie punctual și să economisească timpul, omul tribal avea responsabilitatea de a alimenta cu energie ceasul cosmic. Dar de la omul electric sau ecologic (omul câmpului total) te aștepți să depășească antica îngrijorare cosmică cu privire la Africa interioară.

Omul primitiv trăia într-o mașinărie cosmică mai tiranică decât a putut inventa vreodată occidentalul alfabetizat. Lumea urechii este mai acaparantă și integratoare decât ar putea fi vreodată lumea ochiului. Urechea este hipersenzitivă. Ochiul este rece și detașat. Urechea predă omul panicii universale, în timp ochiul, extins de alfabetizare și timpul mecanic, lasă niște spații goale și insule libere de presiunea acustică neîndurătoare.

# 16

# Tiparul:
# Cum să-l înțelegem

*Este surprinzător că acest bogat capitol este pomenit atât de rar în discuțiile despre scrierile lui McLuhan. Autorul operează pe mai multe fronturi deodată, recunoscând rolul tipăriturii pre-Gutenberg, a textului și imaginii pe hârtie prin xilogravură, în dezvoltarea științei și tehnologiei moderne, discutând avantajul tiparului în fața cuvintelor ca mijloc de stocare a informației, situându-l în progresia de la manuscrisele medievale la ziarele moderne, atrăgând atenția asupra caracteristicii tactilității, care unește începutul și sfârșitul acestei evoluții a formelor media. McLuhan explică recepția entuziastă a xilogravurii și a fotografiei în culturile dominate de tipar. Subtitlul, conținutul și concluzia acestui capitol anticipează legătura cu mediul rece al benzilor desenate, care va fi dezbătut în capitolul 17. Cât de vaste sunt implicațiile studierii formelor media efectuate de McLuhan pentru cultura intelectuală reiese limpede din acest capitol, care se încheie cu un comentariu despre impulsul reductiv care l-a făcut pe Descartes să invoce rigoarea matematică drept cerință a investigației filozofice: („Chinul de a obține o precizie irelevantă a servit numai la excluderea din filozofie a majorității problemelor filozofice; iar acel mare regat al filozofiei a fost rapid făcut bucăți sub forma spectrului larg al științelor și specialităților necomunicante pe care le cunoaștem în ziua de azi.")*

*Editorul*

Arta de a face declarații pictoriale într-o formă precisă și repetabilă este o artă pe care de mult timp o considerăm de la sine înțeleasă în Occident. Dar de obicei uităm că fără tipar și scheme, fără hărți și geometrie, lumea științelor și tehnologiilor moderne de-abia dacă ar mai exista.

Pe timpul lui Ferdinand și al Isabelei, ca și al altor monarhi a căror putere era maritimă, hărțile erau secrete bine păzite, la fel cum sunt în ziua de azi descoperirile electronice. Când căpitanii se întorceau de pe mări, ofițerii coroanei făceau tot ce puteau pentru a obține atât originalele, cât și copiile hărților întocmite în timpul călătoriei. Rezultatul era un comerț lucrativ de genul pieței negre, iar hărțile secrete se vindeau pe scară largă. Genul de hartă în chestiune nu avea nimic în comun cu cele de mai târziu, fiind de fapt mai mult un fel jurnal al diverselor aventuri și experiențe. Pentru că percepția de mai târziu a spațiului ca fiind uniform și continuu era necunoscută cartografului medieval, eforturile lui amintesc de arta nonobiectivă modernă. Șocul noului spațiu al Renașterii este încă resimțit de oamenii tribali care au de-a face cu el pentru prima dată în zilele noastre. Prințul Modupe povestește în autobiografia sa, *I Was a Savage*, cum a învățat la școală să se uite pe o hartă și cum a adus înapoi în satul său harta unui râu pe care navigase tatăl său cu mulți ani în urmă, ca negustor.

> ... tatăl meu consideră absurdă ideea. A refuzat să identifice pârâul pe care îl traversase la Bomako, unde, zicea el, apa nu e mai adâncă decât înălțimea unui om, cu marile întinderi de apă ale deltei Nigerului. Distanțele măsurată în mile nu aveau niciun sens pentru el. Hărțile mint, mi-a spus concis. Din tonul vocii sale am realizat că-l jignisem într-un fel de care nu mi-am dat seama la momentul respectiv. Lucrurile care te rănesc nu se văd pe hartă. Adevărul unui loc rezidă în bucuria și durerea pe care ți le oferă. Ar fi bine să nu am încredere în ceva așa de nepotrivit cum e o hartă, m-a sfătuit el. Înțeleg acum, deși atunci nu înțelesesem, că felul în care parcurgeam distanțe uriașe prin fluturarea lejeră a mâinii peste hartă minimaliza călătoriile sale obositoare făcute pe jos. Cu vorbăraia mea despre hărți, anulasem măreția expedițiilor sale cu bagajul în spate și asudat din cauza căldurii.

Toate cuvintele din lume nu pot descrie un obiect cum este o găleată, deși poți descrie în câteva vorbe cum se *face* o găleată. Neputința cuvintelor de a reda informații vizuale despre un obiect a constituit o barieră în calea evoluției științelor la greci și romani. Pliniu cel Bătrân a vorbit despre neputința botaniștilor greci și romani de a găsi o cale pentru transmiterea informațiilor despre plante și flori:

> Prin urmare, alți autori s-au mulțumit cu o descriere verbală a plantelor; într-adevăr, unii dintre ei nici măcar nu le-au descris, ci s-au limitat, în cea mai mare parte, la o înșiruire goală a numelor plantelor...

Aici ne confruntăm încă o dată cu funcția de bază a formelor media — aceea de a stoca și expedia informațiile. Mai simplu spus, a stoca înseamnă a expedia, din moment ce ceea ce este stocat este și mai accesibil decât ceva ce trebuie cules. Faptul că informațiile vizuale despre plante și flori nu pot fi stocate verbal indică și că știința în lumea occidentală este dependentă de multă vreme de factorul vizual. Ceea ce nu este surprinzător într-o cultură bazată pe tehnologia alfabetului, o tehnologie care reduce până și limba vorbită la un mod vizual. Așa cum electricitatea a creat multiple mijloace nonvizuale de stocare și culegere a informațiilor, nu numai cultura, dar și știința și-au modificat fundamental caracterul. Pentru educator ca și pentru filozof, cunoașterea exactă a însemnătății acestei modificări pentru învățare și procesele mentale nu este necesară.

Cu mult înainte ca Gutenberg să inventeze tiparul pornind de la tehnica caracterelor mobile, se făcuse o mare cantitate de tipărituri pe hârtie prin xilogravură. Poate cea mai populară formă a acestei metode de tipărire a textului și imaginii era *Biblia Pauperum,* sau Biblia Săracului. Tiparnițele de acest fel le-au precedat pe cele tipografice, deși nu se poate stabili exact pentru ce perioadă de timp, deoarece aceste tipărituri ieftine și populare, disprețuite de cei educați, nu erau păstrate mai mult timp decât revistele cu benzi desenate din ziua de azi. Marea lege de bază a bibliografiei intră în joc în chestiunea tiparului pre-Gutenberg: „Cu cât erau mai multe, cu atât sunt mai puține".

Şi se aplică şi multor altor lucruri, nu numai tiparului — de pildă timbrelor şi radiourilor vechi.

Omul Evului Mediu şi al Renaşterii a avut prea puţin experienţa separării şi specializării artelor, care s-a petrecut ulterior. Manuscrisul şi cărţile tipărite de la începuturi erau citite cu glas tare, iar poezia era cântată sau recitată. Oratoria, muzica, literatura şi poezia erau înrudite. Dar mai mult decât orice, lumea manuscrisului decorat era una în care literei i se dădea un accent plastic într-un grad aproape sculptural. Într-un studiu despre arta lui Andrea Mantegna, decoratorul de manuscrise, Millard Meiss menţionează că, pe lângă marginile înflorate ale paginii, literele lui Mantegna „se înalţă ca nişte monumente din piatră, stabile şi fin tăiate... Bine înfipte pe picioare şi grele, ele stau semeţ pe fundalul colorat, pe care adesea lasă o umbră..."

Aceeaşi senzaţie, de litere ale alfabetului văzute ca simboluri gravate, s-a întors în zilele noastre în arta grafică şi publicitate. Poate că cititorul a simţit această revenire în sonetul despre vocale al lui Rimbaud sau în unele tablouri ale lui Braque. Însă stilul de literă al titlurilor de ziar tinde să împingă literele către o formă iconică, o formă care este apropiată de rezonanţa auditivă, aşa cum este apropiată şi de calitatea tactilă şi sculpturală.

Poate că suprema calitate a tiparului este una pe care noi am pierdut-o, deoarece are o existenţă foarte banală şi evidentă. Calitatea constă în faptul că este o declaraţie pictorială care poate fi repetată precis şi pe termen nelimitat — cel puţin atât timp cât rezistă suprafaţa pe care s-a tipărit. Repetabilitatea este temelia principiului mecanic care domină lumea noastră, mai ales de la tehnologia lui Gutenberg încoace. Odată cu tipografia, principiul caracterelor mobile a introdus mijlocul de a mecaniza orice meşteşug prin procesul segmentării şi fragmentării unei acţiuni întregi. Ceea ce începuse cu alfabetul ca separare a multiplelor gesturi, imagini şi sunete din cuvântul vorbit a atins un nou nivel al intensităţii, mai întâi cu xilogravura şi ulterior cu tipografia. Alfabetul a lăsat componenta vizuală ca aspect suprem în cuvânt, reducând la această formă toţi ceilalţi factori senzitivi ai cuvântului vorbit. Aceasta ne ajută să înţelegem de ce xilogravura şi chiar fotografia erau aşteptate cu atâta nerăbdare în lumea alfabetizată.

Aceste forme creează o lume de gesturi integratoare și posturi dramatice care în mod necesar sunt omise în lumea cuvintelor scrise.

Tiparul a fost primit ca un mijloc de a împărtăși informația, și ca un stimulent pentru pietate și meditație. În 1472 era tipărită la Verona *Art of War*, de Volturius, cu multe xilogravuri care descriau mașini de luptă. Dar utilizarea xilogravurilor ca un ajutor pentru contemplare în cărți precum *Books of Hours, Emblems* și *Shepherd's Calendars* a continuat timp de două sute de ani pe scară largă.

Este relevant să observăm că xilogravurile și cărțile vechi, ca și benzile desenate moderne, furnizează prea puține date despre un anumit moment sau aspect legat de spațiu, cu privire la un obiect. Spectatorul sau cititorul este obligat să participe la completarea și interpretarea celor câteva indicii sugerate de liniile care se unesc. Asemănătoare cu caracterul xilogravurilor și al benzilor desenate este imaginea TV, cu nivelul său scăzut de date despre obiecte și înaltul grad de participare al spectatorului, care trebuie să completeze ceea ce este numai indicat în mozaicul de puncte. Odată cu apariția televiziunii, benzile desenate au intrat în declin.

Este poate destul de evident că, dacă un mediu rece implică puternic spectatorul, un mediu fierbinte nu. Poate contrazicem concepția populară când spunem că tipografia ca mediu fierbinte implică spectatorul mult mai puțin decât îl implică manuscrisul sau dacă arătăm că televiziunea sau benzile desenate, ca media reci, implică puternic spectatorul, pe post de creator și participant.

După dispariția zonelor greco-romane de muncă sclavagistă, Occidentul a trebuit să se retehnologizeze pe o scară mai largă decât o făcuse lumea antică. În același fel, fermierul american, confruntat cu noi sarcini, oportunități și o lipsă puternică de ajutor uman, a fost mânat într-o frenezie spre crearea de aparate care să-i ușureze munca. S-ar părea că logica succesului în acest domeniu ar fi retragerea completă de pe scena muncii grele a forței de muncă umane. Într-un cuvânt, automatizare. Dacă acesta a fost motivul din spatele tuturor tehnologiilor omului, nu înseamnă că suntem și pregătiți să acceptăm toate consecințele. E de folos pentru aflarea poziției cuiva să vezi procesul în plină funcționare în timpuri îndepărtate, când munca însemna

servitute specializată, și numai relaxarea însemna o viață de demnitate umană și implicare în întregime a omului.

Tiparul în faza naivă de xilogravură relevă un aspect foarte important al limbii: și anume, cuvintele nu pot avea o definire precisă în utilizarea de zi cu zi. Când a studiat scena filozofică, la începutul secolului al XVII-lea, Descartes a fost îngrozit de confuzia limbilor și a început o muncă grea de reducere a filozofiei la o formă precisă, matematică. Chinul de a obține o precizie irelevantă a servit numai la excluderea din filozofie a majorității problemelor filozofice; iar acel mare regat al filozofiei a fost rapid făcut bucăți în spectrul larg al științelor și specialităților noncomunicante pe care le cunoaștem în ziua de azi. Intensitatea accentului pus pe planurile vizuale și precizie este o forță explozivă care fragmentează lumea puterii și cunoașterea. Precizia tot mai mare și cantitatea de informație vizuală în creștere au transformat tiparul într-o lume tridimensioanală a perspectivei și a punctului de vedere fix. Hieronymus Bosch, prin intermediul tablourilor care fuzionau formele medievale în spațiul Renașterii, a spus ce însemna să trăiești prins între cele două lumi, a vechiului și a noului, în timpul acelei revoluții. În același timp, Bosch a furnizat genul mai vechi de imagine plastică, cel tactil, dar l-a plasat într-o nouă perspectivă vizuală. El a dat simultan ideea medievală de spațiu unic și discontinuu, suprapusă peste ideea nouă a spațiului uniform, conectat. Și a făcut aceasta la intensitatea cea mai sinceră a coșmarului.

Lewis Carroll a purtat secolul al XIX-lea într-o lume a visului care era la fel de uimitoare ca și aceea a lui Bosch, însă construită pe principii opuse. În *Alice în Țara Minunilor*, norma este acel spațiu și timp continuu care consternase Renașterea. Infiltrându-se în această lume euclidiană uniformă a spațiu-timpului familiar, Carroll a creat un tărâm magic al unui spațiu-timp discontinuu, care îi anticipa pe Kafka, Joyce și Eliot. Carroll, matematicianul contemporan cu Clerk Maxwell, era suficient de avangardist încât să fie la curent cu geometriile noneuclidiene care începeau să fie la modă în acel moment. În *Alice în Țara Minunilor*, el le-a dat încrezătorilor victorieni să guste în avans din spațiu-timpul einsteinian. Bosch dăruise erei sale o anticipare a noului spațiu-timp continuu și cu perspectivă uniformă. El se uita la vremurile viitoare cu oroare, cum a făcut și Shakespeare în

*Regele Lear* sau Pope în *The Dunciad*. Dar Lewis Carroll a întâmpinat cu veselie era electronică a spațiu-timpului.

Nigerienilor care studiază la universitățile americane li se cere uneori să identifice relații spațiale. Confruntați cu obiecte în bătaia luminii soarelui, adesea nu pot preciza în care direcție vor cădea umbrele, deoarece aceasta implică proiecția tridimensională. În acest fel Soarele, obiectele și observatorul sunt percepute separat și privite ca independente unul de celălalt. Pentru omul Evului Mediu, ca și pentru oamenii tribali din ziua de astăzi, spațiul nu era omogen și nu *conținea* obiecte. Fiecare obiect își crea propriul spațiu, și încă îl mai creează pentru oamenii tribali din ziua de azi (cât și pentru fizicianul modern). Bineînțeles, aceasta nu înseamnă că artiștii tribali nu pot stabili relații între lucruri. Nu o dată ei concep cele mai complicate și sofisticate configurații. Nici artistul și nici observatorul nu au nici cea mai mică dificultate în a recunoaște și interpreta șablonul, dar numai dacă este un șablon tradițional. Dacă este modificat sau translatat în alt mediu (de pildă, tridimensional), omul tribal nu-l mai poate recunoaște.

Un film antropologic prezenta un meșteșugar malaezian sculptând o tobă cu un asemenea talent, coordonare și ușurință, încât audiența a izbucnit în aplauze de mai multe ori — devenise un cântec, un balet. Dar atunci când antropologul i-a rugat pe cei din trib să confecționeze niște lăzi în care să fie puse sculpturile, ei s-au chinuit fără succes timp de trei zile să facă două scânduri să se îmbine la 90 de grade, apoi au abandonat munca frustrați. Nu au putut să ambaleze ceea ce creaseră.

În lumea de joasă definiție a xilogravurii medievale, fiecare obiect își crea spațiul său, și nu exista niciun spațiu rațional conectat în care să intre obiectul. Impresia retiniană intensificându-se, obiectele nu se mai unesc într-un spațiu creat de ele și ajung „înglobate" într-un spațiu uniform, continuu și „rațional. În 1905, teoria relativității anunța disoluția spațiului uniform newtonian, denunțat ca o iluzie sau ficțiune, chiar dacă utilă. Einstein a proclamat damnarea spațiului continuu sau „rațional", și în acest fel a fost deschisă calea pentru Picasso, frații Marx și *MAD**.

---

* Revistă de benzi desenate, care apare lunar în SUA.

# 17

# Benzile desenate: Anticamera *MAD* pentru TV

*Un subiect pe care McLuhan l-a exploatat intens în* The Mechanical Bride *este admirabil comprimat aici, în câteva pagini. Uzul popular, încă o dată, îi furnizează lui McLuhan o cheie către înțelegerea formelor media ca mediatori ai culturii și tehnologiei — aici* corect *este o judecată electrică* de tip Everyman *asupra tuturor* formelor *de înaltă definiție. De asemenea, este un ecou al anecdotei din finalul capitolului 16, „Tiparul", despre meșteșugarii din Malaezia care nu puteau ambala ce creaseră. McLuhan poate șoca aici cu observația că „imaginea TV a încheiat faza consumeristă a culturii americane". Dacă îi poate părea cititorului că nu corespunde adevărului, ar trebui să provoace o reflecție asupra înțelesului expresiei „incapacitate instruită".*

*Editorul*

Dickens a devenit un scriitor de benzi desenate mulțumită tiparului. El a început prin a scrie textele pentru un autor popular de benzi desenate. A vorbi aici despre benzi desenate, după capitolul „Tiparul", înseamnă să ne îndreptăm atenția către caracteristicile persistente, asemănătoare tiparului și chiar xilogravurii, ale benzilor desenate din secolul XX. Nu e deloc ușor să percepem felul în care aceleași calități ale tiparului și xilogravurii au reapărut în mozaicul rețelei imaginii TV. Televiziunea este un subiect atât de dificil pentru oamenii alfabetizați, încât trebuie abordat tangențial. Din cele 3 milioane de puncte pe secundă care apar pe ecranul televizorului, telespectatorul poate percepe numai câteva zeci, mai precis în jur de 70, din care să încropească o imagine. Imaginea astfel creată este la fel de brută ca și cea a benzilor desenate. Acesta este motivul pentru care tiparul și benzile desenate permit o abordare utilă a înțelegerii imaginii TV, pentru că oferă foarte puțină informație vizuală sau detalii conectate. Pictorii și sculptorii pot însă înțelege foarte ușor televiziunea, deoarece ei știu cât de multă implicare tactilă este necesară pentru aprecierea artei plastice.

Calitățile structurale ale tiparului și xilogravurii se păstrează, de asemenea, și în cazul benzilor desenate, toate împărtășind un caracter participațional și *do-it-yourself* („fă-o singur"), care în ziua de azi se infiltrează într-o mare varietate de experiențe media. Tiparul este cheia pentru benzile desenate, așa cum benzile desenate sunt cheia pentru înțelegerea imaginii TV.

Mulți adolescenți cu riduri își amintesc fascinația pe care au resimțit-o față de capodopera benzilor desenate, „Băiatul Galben", al lui Richard F. Outcault. Inițial se numea „Aleea lui Hogan", în publicația *Sunday World*. Banda desenată prezenta o varietate de scene cu copiii din subterane, Maggie și Jiggs copii, ca să zicem așa. Această bandă desenată a vândut multe ziare în 1898 și ulterior. Hearst a cumpărat-o și a început să scoată pe scară largă suplimente cu benzi desenate. Benzile desenate (așa cum s-a explicat în capitolul „Tiparul"), fiind de joasă definiție, sunt o formă de expresie cu participare puternică, adaptate perfect la forma mozaicală a ziarelor. Ele conferă, de

asemenea, și un simț al continuității de la o zi la alta. O știre, luată individual, este redusă ca informație și cere o completare din partea cititorului, așa cum face și imaginea TV. Acesta este motivul pentru care televiziunea a dat o lovitură atât de puternică benzilor desenate. A fost un rival puternic, și nu o formă complementară. Dar televiziunea a dat o lovitură și mai puternică publicității pictoriale, îndepărtând precizia și strălucirea în favoarea lipsei de îngrijire, sculpturalului, tactilului. De aici și brusca faimă a revistei *MAD*, care oferea practic o reluare ridicolă și rece a formelor media calde reprezentate de fotografie, radio și film. *MAD* este imaginea vechiului tipar și xilogravurii reapărută în diverse media ale zilelor noastre. Tipul său de configurare va ajunge să modeleze toate ofertele TV acceptabile.

Cea mai mare victimă a impactului TV a fost Li'l Abner al lui Al Capp. Timp de 18 ani, Al Capp l-a ținut pe Li'l Abner la un pas de căsătorie. Sofisticata formulă pe care o aplica personajelor sale era inversul celei la care recurgea romancierul francez Stendhal, care spunea: „Pur și simplu îmi implic personajele în consecințele stupidității lor și apoi le dau creier ca să sufere". Al Capp, pe de altă parte, spunea: „Pur și simplu îmi implic personajele în consecințele stupidității lor și apoi le *iau* creierul, ca să nu mai poată face nimic." Neputința lor a creat un soi de parodie a tuturor celorlalte benzi desenate care se bazau pe suspans. Al Capp a împins suspansul în absurd. Însă cititorii s-au distrat mult timp cu faptul că situațiile dificile din Dogpatch, localitatea unde trăia Li'l Abner, cauzate de inepțiile neajutorării, erau o paradigmă a situației omenești în general.

Odată cu apariția televiziunii și a imaginii sale mozaicale iconice, situațiile de zi cu zi din viața reală au început, într-adevăr, să pară foarte banale. Al Capp și-a dat brusc seama că metoda sa de lucru nu mai funcționa. A realizat că americanii își pierduseră puterea de a râde de ei înșiși. Dar greșea. Televiziunea pur și simplu i-a făcut pe toți să se implice în toți ceilalți mult mai profund decât până atunci. Acest mediu rece, cu mandatul său de participare în profunzime, îi cerea lui Al Capp să schimbe imaginea lui Li'l Abner. Confuzia și neîncrederea sa se potriveau perfect cu sentimentele oamenilor din toate marile companii americane. De la *Life* la General Motors și de la sala de clasă

la apartamentul de lux, remodelarea țelurilor și a imaginii pentru a permite implicarea și participarea și mai profundă din partea audienței deveniseră inevitabile. Capp a declarat: „Însă acum America s-a schimbat. Umoristul simte această schimbare poate mai mult decât oricine. Acum există lucruri despre America cu care nu mai putem glumi".

Implicarea profundă încurajează pe toată lumea să se ia în serios mult mai mult decât înainte. Televiziunea, răcorind audiența americană, dându-i noi preferințe și orientări ale văzului, auzului, simțului tactil și gustului, talentul fecund al lui Al Capp a trebuit să fie domolit. Nu mai era nevoie de glume cu Dick Tracy sau de rutina suspansului. Revista *MAD* a descoperit că noua audiență găsea scenele și subiectele din viața de zi cu zi la fel de amuzante ca și întâmplările din Dogpatch. Revista *MAD* pur și simplu a transferat lumea publicității în lumea benzilor desenate, și a făcut aceasta exact când imaginea TV a început să elimine benzile desenate prin concurență directă. În același timp, imaginea TV a schimbat imaginea clară și precisă a fotografiilor într-una neclară și încețoșată. Televiziunea a răcorit audiența până când continua vehemență a publicității și divertismentului s-a potrivit foarte bine cu planurile revistei *MAD*. Televiziunea, de fapt, a transformat media fierbinți ale fotografiei, filmului și radioului într-o lume a benzilor desenate prin simpla prezentare a acestora în ambalaje supraîncălzite. În ziua de astăzi, copilul de 10 ani ține la revista sa *MAD* („Clădiți-vă egoul cu *MAD*") la fel cum un beatnic rus venera banda de magnetofon cu Elvis Presley înregistrată de la un radio al armatei americane. Dacă Vocea Americii ar fi trecut deodată pe jazz, Kremlinul ar fi avut motive să se prăbușească. Ar fi fost aproape la fel de eficient ca în cazul în care cetățenii ruși ar fi avut copii ale cataloagelor de la Sears Roebuck la care să se holbeze, în loc de jalnica noastră propagandă despre stilul american de viață.

Picasso a fost multă vreme un fan al benzilor desenate americane. Cercurile înalte, de la Joyce la Picasso, au fost mereu pasionate de arta populară americană, deoarece a găsit în ea o reacție autentic imaginativă la propaganda oficială. Arta cuminte, pe de altă parte, tinde doar să evadeze și să dezaprobe stilul brutal al acțiunii dintr-o societate de extrem de înaltă definiție. Arta cuminte este un fel de repetare a

acrobațiilor specializate ale lumii industrializate. Arta populară este clovnul care ne amintește de toate lucrurile pe care le omitem din programul nostru zilnic. El îndrăznește să joace ritualurile societății, imitând omul integral. Dar omul integral este pierdut în spațiu într-o situație specializată. Aceasta este una dintre căile de a ajunge la arta benzilor desenate, ca și la arta clovnului.

În zilele noastre, copiii de 10 ani, votând pentru *MAD*, ne spun în felul propriu ca imaginea TV a încheiat faza consumeristă a culturii americane. Ei ne spun azi ceea ce beatnicii de 18 ani încercau să ne spună cu zece ani în urmă. Era consumerismului pictorial e moartă și îngropată. Era imaginii iconice ne copleșește. Le aruncăm astăzi europenilor ambalajele care ne-au interesat din 1922 până în 1952. Ei intră, la rândul lor, în prima eră consumeristă a bunurilor standardizate. Noi însă ne mutăm în prima eră profundă cu orientare spre artă și producător. America se europenizează într-un tipar la fel de cuprinzător, pe cât este cel prin care Europa se americanizează.

Și atunci, ce se întâmplă cu vechile și popularele benzi desenate? Ce se întâmplă cu *Blondie* și *Bringing Up Father*? Lumea lor era o lume pastorală, cu o inocență pe care America în mod clar a depășit-o. Pe vremea acea încă mai exista adolescență și încă mai existau idealuri îndepărtate, vise și țeluri imaginabile, și nu poziții corporatiste viguroase și atotprezente pentru participarea în grup.

Capitolul despre tipar a arătat cum benzile desenate sunt o formă de experiență *do-it-yourself* care a dezvoltat o viață și mai viguroasă pe măsură ce era electrică avansa. În acest fel, toate aparatele electrocasnice, în loc să fie aparate care să ușureze munca, sunt noi forme de muncă descentralizate și făcute disponibile pentru oricine. Este, de pildă, cazul telefonului și al imaginii TV, care cer mult mai mult de la receptorii săi decât cereau radioul sau cinematograful. Ca simplă consecință a acestui aspect participațional și *do-it-yourself* al tehnologiei electrice, toate tipurile de divertisment din era TV favorizează același gen de implicare personală. De aici și paradoxul că, în era TV, Johnny nu poate citi, pentru că cititul, învățat fără prea mare tragere de inimă, este o activitate prea superficială și consumeristă. De aceea, cartea de valoare, din cauza caracterului său profund, poate fi incitantă pentru

tinerii care resping ofertele narative obișnuite. Profesorii descoperă adesea, în ziua de azi, că elevi care nu știu să citească o pagină de istorie devin în schimb experți în coduri și analize lingvistice. Problema, de aceea, nu este că Johnny nu știe să citească, ci că, într-o eră a implicării personale, Johnny nu poate vizualiza țeluri îndepărtate.

Prima carte cu benzi desenate a apărut în 1935. Neavând nimic literar, nefăcând vreo conexiune și fiind la fel de greu de descifrat ca și *Book of Kells*, ele au prins la tineri. De la bătrânii tribului, care nu observaseră că banalul ziar era la fel de frenetic ca și o expoziție de artă suprarealistă, nu te puteai aștepta să-și dea seama că benzile desenate erau la fel de exotice ca și iluminatul din secolul al VIII-lea. Așa încât, deoarece nu observaseră nimic despre *formă*, nu puteau discerne nimic nici despre *conținut*. Observaseră numai haosul și violența. Ca urmare, conform unei logici literare naive, au așteptat ca violența să acapareze lumea. Sau, poate, au atribuit benzilor desenate criminalitatea din viața reală. Chiar și cel mai analfabet acuzat ar fi putut învăța să mormăie: „Benzile desenate sunt de vină".

Între timp, violența unui mediu înconjurător industrial și mecanic trebuie să fie trăită și să i se dea sens și motive în nervii și viscerele tinerilor. A trăi și a avea experiența oricărui lucru înseamnă să-i traduci impactul direct în mai multe forme indirecte de conștiință. Le-am oferit tinerilor o junglă de asfalt stridentă și gălăgioasă, pe lângă care jungla tropicală cu animale este la fel de liniștită și blândă ca o cușcă de iepure. Numim asta normalitate. Și am plătit oameni care s-o țină la cel mai înalt nivel de stridență, deoarece aducea bani frumoși. Atunci când industriile de divertisment au încercat să furnizeze un tablou veridic al vehemenței obișnuite a orașelor, mulți au ridicat din sprâncene.

Al Capp este cel care a descoperit că până să apară televiziunea, orice formă de haos *à la* Scragg sau moralitate *à la* Phogbound era socotită amuzantă. Al Capp însă nu credea că este amuzant; el punea în benzile sale desenate exact ceea ce vedea în jurul său. Însă incapacitatea noastră instruită de a pune în legătură o situație cu alta a îngăduit ca realismul său sardonic să fie confundat cu umorul. Cu cât dezvălui mai mult capacitatea oamenilor de a intra în situații groaznice, cu tot cu neputința lor de a face ceva pentru a se ajuta pe ei înșiși,

cu atât mai mult oamenii râdeau. „Satira", spunea Swift, „este o oglindă în care vedem toate expresiile, numai pe a noastră nu."

Banda desenată și reclama aparțin amândouă lumii jocurilor, lumii modelelor și extensiilor. Revista *MAD*, lumea xilogravurii, tiparul și desenele animate le-au pus alături de alte jocuri și modele din lumea divertismentului. *MAD* este un fel de mozaic de ziar al reclamei ca divertisment, iar divertismentul este o formă de nebunie. Mai mult decât orice, este o formă de expresie și experiență, a tiparului și a xilogravurii, al cărei magnetism instantaneu reprezintă un index al schimbărilor profunde din cultura noastră. Avem nevoie acum să înțelegem caracterul formal al tiparului, benzilor desenate și desenelor animate, care provoacă, dar și schimbă cultura consumeristă a filmului, fotografiei și presei. Nu există o singură abordare a acestei probleme, și nici o singură observație sau idee care să soluționeze o problemă atât de complexă cum este schimbarea percepției umane.

# 18

# Cuvântul tipărit: Arhitectul naționalismului

*Tiparul a sudat universurile culturale ale timpurilor antice și moderne într-o a treia lume, intensificând explozia declanșată inițial de alfabetul fonetic, explozie care, însă, în condițiile tehnologiei electrice s-a transformat în implozie. Această situație creează un somnambulism chiar și mai adânc decât cel care pusese stăpânire pe Narcis, al cărui somnambulism McLuhan îl leagă de punctul său de referință fundamental pentru definiția media: „O extensie pare a fi amplificarea unui organ, a unui simț sau al unei funcții, care îndeamnă sistemului nervos central la protecție sub forma amorțirii zonei extinse cel puțin în aceeași măsură în care este implicată conștiința". Ca temei, capitolului precedent îi este adăugată o nouă dimensiune legată de puterea de transformare specifică media: „Un mediu nou nu este niciodată un adaos la unul vechi și nici nu-l lasă netransformat pe cel vechi".*

*Editorul*

„Poate veți remarca, doamnă", spuse dr. Johnson cu un surâs pugilistic, „că sunt bine-crescut până la un nivel de scrupulozitate inutilă." Indiferent la ce grad de conformism ajunsese doctorul cu noul accent al timpului său pe albul impecabil al cămășii, totuși era suficient de conștient de cererea socială tot mai mai mare pentru prezența vizuală.

Tiparul, cu ajutorul caracterelor mobile, a fost prima mecanizare a unui meșteșug manual complex și a devenit arhetipul tuturor mecanizărilor ulterioare. De la Rabelais și More la Mill și Morris, explozia tipografică a extins mintea și vocea oamenilor pentru a reconstitui dialogul uman la o scară globală care a creat un pod peste secole. Pentru că dacă este văzută numai ca o stocare a informațiilor sau ca un nou mod de colectare rapidă de informații, tipografia a pus capăt parohialismului și tribalismului, atât fizic, cât și social, în spațiu ca și în timp. Într-adevăr, primele două sute de ani de tipar cu ajutorul caracterelor mobile au fost motivate mult mai mult de dorința de a vedea cărțile antice și medievale decât de nevoia de a citi și scrie cărți noi. Până în 1700, mult peste 50% din toate cărțile existente aparțineau perioadei antice sau medievale. Nu numai Antichitatea, dar și Evul Mediu au fost oferite primului public cititor al cuvântului tipărit. Și dintre ele, textele medievale erau de departe cele mai populare.

Ca oricare altă extensie a omului, tipografia a avut consecințe psihice și sociale care au deplasat dintr-odată granițele și șabloanele culturale anterioare. Aducând lumile antică și medievală în fuziune — sau, cum ar putea spune unele voci, în confuzie —, cartea tipărită a creat o a treia lume, lumea modernă, care acum cunoaște o nouă tehnologie electrică sau extensie umană. Mijloacele electrice de transfer al informațiilor ne alterează cultura tipografică la fel de fin pe cât tiparul a modificat manuscrisele medievale și cultura scolasticilor.

Beatrice Warde a descris recent, în cartea *Alphabet*, o etalare electrică de litere pictate cu ajutorul luminii. Era o reclamă pentru un film făcut de Norman McLaren, iar autoarea întreabă în legătură cu aceasta:

> Vă veți mira că am întârziat la teatru în seara aceea, dacă vă voi spune că am văzut două A-uri egiptene cu picioare strâmbe (...) trecând braț la braț, cu inconfundabila legănare a comicilor de music-hall? Am văzut corpuri de literă strânse ca niște pantofi de balet, astfel încât literele dispar din fața noastră *sur les pointes*, la propriu... (...) după patruzeci de secole de alfabet în *mod necesar static*, am văzut ce puteau face membrii săi în a patra dimensiune a timpului, „flux", mișcare. Ați putea spune foarte bine că am fost electrocutată.

Nimic n-ar putea fi mai departe de cultura tipografică, cu al său „loc pentru toate și toate la locul lor".

Doamna Warde și-a petrecut toată viața studiind tipografia și arată stăpânire de sine în reacția sa uimită la literele care nu erau tipărite prin caractere, ci pictate cu lumină. E posibil ca explozia care a început cu literele fonetice („dinții dragonului" semănați de regele Cadmus) să se transforme în „implozie" sub impulsul vitezei instantanee a electricității. Alfabetul (și extensia sa în tipografie) a făcut posibilă răspândirea puterii, care este cunoașterea, și a rupt legăturile omului tribal, făcându-l să explodeze într-o aglomerare de indivizi. Scrierea și viteza electrică revarsă asupra lui, instantaneu și continuu, grijile tuturor celorlalți oameni. El devine din nou tribal. Familia omenirii devine încă o dată un trib.

Oricine studiază istoria socială a cărții tipărite e foarte probabil să fie nedumerit de lipsa de înțelegere a efectelor psihice și sociale ale tiparului. Au trecut cinci secole, dar observațiile explicite și conștientizarea efectelor tiparului asupra sensibilității umane sunt foarte rare. Numai că aceeași observație se poate face în legătură cu toate extensiile omului, indiferent că e vorba de haine sau de computer. O extensie pare a fi amplificarea unui organ, al unui simț sau al unei funcții, care îndeamnă sistemului nervos central la protecție sub forma amorțirii zonei extinse cel puțin în aceeași măsură în care este implicată conștiința. Comentarii indirecte pe marginea efectelor cărții tipărite se pot găsi din abundență la Rabelais, Cervantes, Montaigne, Swift, Pope și Joyce. Ei s-au folosit de tipografie pentru a crea noi forme de artă.

Cartea tipărită, o extensie a facultății vizuale, a intensificat fizic perspectiva și punctul de vedere fix. Asociate cu accentul vizual asupra punctului de vedere și cu punctul de fugă care conferă iluzia perspectivei, avem o altă iluzie: ca spațiul este vizual, uniform și continuu. Liniaritatea, precizia și uniformitatea aranjării caracterelor mobile sunt inseparabile de aceste mari forme și inovații culturale ale experienței Renașterii. Noua intensitate a accentului vizual și a punctului de vedere personal din primul secol al tiparului s-au unit într-un mijloc de exprimare a sinelui făcut posibil prin extensia tipografică a omului.

Din punct de vedere social, extensia tipografică a omului a adus naționalismul, industrialismul, marile piețe, alfabetizarea și educația universală. Tiparul, prezentând o imagine a preciziei repetabile, a inspirat forme complet noi de extindere a energiilor sociale. Tiparul a degajat mari energii psihice și sociale în perioada Renașterii, ca și astăzi în Japonia sau Rusia, prin scoaterea individului din grupul tradițional, simultan cu furnizarea unui model de aglutinare a indivizilor într-o aglomerare masivă de putere. Același spirit de inițiativă privată care a dat curaj artiștilor să-și cultive exprimarea sinelui i-a făcut pe alții să creeze corporații gigant, atât militare cât și comerciale.

Poate că cel mai important dintre darurile pe care tiparul le-a făcut omului este cel al detașării și neimplicării — puterea de a acționa fără a reacționa. Din perioada Renașterii încoace, știința a exaltat acest dar, care a devenit însă jenant în era electrică, în care toți oamenii sunt implicați în viața tuturor celorlalți, în fiecare secundă. Până și cuvântul „dezinteresat", care exprimă detașarea cea mai senină și integritatea etică a omului tipografic, s-a folosit tot mai mult în ultimul deceniu cu sensul de „Nu-mi pasă câtuși de puțin". Aceeași integritate indicată de termenul „dezinteresat" ca simbol al atitudinii științifice și scolastice a unei societăți alfabetizate și luminate este repudiată acum tot mai mult ca fiind „specializare" și fragmentare a cunoașterii și sensibilității. Fragmentarea și puterea analitică a cuvântului tipărit în viața noastră psihică ne-au oferit acea „disociere a sensibilității" care, în artă și literatură, de la Cézanne și Baudelaire încoace, a constituit o prioritate pentru eliminarea din orice program de reformă a gustului

și cunoașterii. În „implozia" erei electrice, separarea gândurilor și a sentimentelor a ajuns să pară la fel de ciudată ca și împărțirea pe departamente a cunoașterii în școli și universități. Cu toate acestea, exact puterea de a separa gândurile și sentimentele, de a acționa fără să reacționezi, a fost factorul care a rupt omul alfabetizat din lumea tribală a legăturilor de familie strânse în viața privată și socială.

Tipografia nu era un adaos la arta scribilor mai mult decât era automobilul un adaos la cal. Tiparul a avut faza lui de „căruță fără cal", când, în cursul primilor zeci de ani, era greșit înțeles și greșit aplicat. Pe atunci, se întâmpla adesea ca un cumpărător al unei cărți tipărite s-o ducă la un copist, pentru a o copia și ilustra. Chiar și la începutul secolului al XVIII-lea, „manualul" era încă definit ca fiind „Autor clasic transcris de studenți, pentru a permite interpretarea dictată de Maestru, pentru a fi inserată printre rânduri" (*Oxford English Dictionary*). Înainte de tipar, o mare parte a timpului petrecut în școli și facultăți era dedicat alcătuirii acestor texte. Ora de curs era mai degrabă un *scriptorium* cu comentarii. Studentul era un redactor-editor. În aceeași logică, piața cărților era o piață second-hand unde existau puține exemplare. Tiparul a schimbat procesul de învățare, ca și pe cel de marketing. Cartea a fost prima mașină de învățat și de asemenea primul bun de larg consum produs în masă. Amplificând și extinzând cuvântul scris, tipografia a relevat și a extins foarte mult structura scrierii. În zilele noastre, când există cinematografia și accelerarea electrică a mișcării informației, structura formală a cuvântului tipărit, ca și a mecanismelor în general, este extrem de evidentă. Un mediu nou nu este niciodată un adaos la unul vechi și nici nu-l lasă netransformat pe cel vechi. El nu încetează să oprime media vechi, până când le găsește forme și poziții noi. Cultura manuscrisului întreținea o desfășurare orală în cadrul educației, care era numit „scolastică" la cele mai înalte niveluri ale sale; dar punând același text în fața unor studenți sau cititori, tiparul a încheiat foarte rapid regimul oral. Tiparul furniza o nouă și vastă memorie pentru scrierile vechi, care făcea memoria personală nepotrivită.

Margaret Mead relata că atunci când a dus mai multe exemplare ale aceleiași cărți pe o insulă din Pacific, a produs o mare exaltare.

Băștinașii mai văzuseră cărți, dar un singur exemplar al fiecăreia dintre ele, pe care îl socoteau unic. Uimirea lor în fața caracterului identic al mai multor cărți era o reacție firească la ceea ce este, în fond, cel mai puternic și magic aspect al tiparului și producției în serie. Implică un principiu de extindere prin omogenizare care este cheia înțelegerii puterii occidentale. Societatea deschisă este deschisă în virtutea unei procesări educaționale tipografice uniforme, care permite expansiunea nedefinită a oricărui grup cu ajutorul mijloacelor de multiplicare. Cartea tipărită bazată pe uniformitatea și repetabilitatea tipografică în ordine vizuală a fost prima mașină de învățat, așa cum tipografia a fost prima mecanizare a unui meșteșug. Și totuși, în pofida extremei fragmentări sau specializări a reacției omenești necesare înfăptuirii cuvântului tipărit, cartea tipărită reprezintă un amestec bogat al invențiilor precedente. Efortul general depus pentru cartea ilustrată tipografic oferă un exemplu izbitor al varietății de invenții separate, indispensabile pentru obținerea unui nou produs tehnologic.

Consecințele psihice și sociale ale tiparului includ o extensie a caracterului său fisionabil și uniform către omogenizarea treptată a diferitelor regiuni, care are ca rezultat amplificarea puterii, energiei și agresivității pe care le asociem cu noile naționalisme. Extensia văzului și amplificarea individului prin intermediul tiparului au avut multe efecte pe plan fizic. Unul dintre acestea îl constituie cel menționat de dl E.M. Forster, care, discutând pe marginea unor tipologii din perioada Renașterii, sugera că „presa de tipărit, pe atunci veche de numai o sută de ani, era confundată cu un motor al nemuririi, iar oamenii s-au grăbit să-i dedice acțiuni și pasiuni în beneficiul timpurilor viitoare". Oamenii începeau să se poarte ca și cum nemurirea era inerentă datorită magicei repetabilități și extensii ale tiparului.

Un alt aspect semnificativ al uniformității și repetabilității paginii tipărite a fost presiunea exercitată în direcția ortografiei, sintaxei și pronunției „corecte". Încă și mai notabile sunt efectele tiparului asupra separării poeziei de cântec, a prozei de oratorie și a vorbirii populare de cea îngrijită. În ceea ce privește poezia s-a dovedit că, așa cum poezia putea fi citită fără să fie auzită, și la instrumentele muzicale se putea cânta fără acompaniamentul versurilor. Muzica și-a schimbat

direcția de la cuvântul vorbit, pentru a se reuni iarăși cu el la Bartók și Schoenberg.

Odată cu tipografia, procesul separării (sau exploziei) funcțiilor s-a propagat rapid la toate nivelurile și în toate sferele; nicăieri acest lucru nu a fost observat și comentat cu mai multă amărăciune ca în piesele lui Shakespeare. Mai ales în *Regele Lear*, Shakespeare produce o imagine a unui model al procesului cuantificării și fragmentării așa cum a pătruns în lumea politicii și în viața de familie. La începutul piesei, Lear prezintă „scopul nostru întunecat" ca un plan de delegare a puterilor și îndatoririlor:

> Doar numele și titlul mi-l păstrez,
> Iar cârma, vistieria și regatul
> Le las pe mâna voastră, dragi copii.
> Drept care luați coroana-mi, pe din două!*

Acest act al fragmentării și delegării dă o grea lovitură lui Lear, regatului și familiei sale. Să divizi și să domnești era încă ideea dominantă despre organizarea puterii în perioada Renașterii. „Scopul nostru întunecat" se referea la însuși Machiavelli, care dezvoltase o concepție individualistă și cantitativă cu privire la putere, ce inspira mai multă frică în acea vreme decât Marx în zilele noastre. Tiparul a atacat șabloanele corporatiste ale organizării medievale cu aceeași putere cu care electricitatea ne atacă astăzi individualismul fragmentat.

Uniformitatea și repetabilitatea tiparului a viciat Renașterea cu ideea că timpul și spațiul sunt cantități măsurabile și continue. Efectul imediat ale acestei idei a fost desacralizarea lumii naturii și deopotrivă a lumii puterii. Noua tehnică de control a proceselor fizice prin segmentare și fragmentare l-a separat pe Dumnezeu de natură în aceeași măsură în care a separat omul de natură sau omul de om. Șocul resimțit la această despărțire de viziunea tradițională, și conștientizarea integratoare era adesea pus în legatură cu Machiavelli, care pur și simplu

* William Shakespeare, *Regele Lear*, traducere de Mihnea Gheorghiu, în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 7, Editura Univers, București, 1988, p. 109.

expusese noile idei cantitative și neutre sau științifice ale forței aplicate manipulării regatelor.

Toată opera lui Shakespeare este ocupată de temele noilor delimitări ale puterii, pe plan regal, dar și particular. Pe vremea sa nu se putea imagina o oroare mai mare decât viziunea regelui Richard II, regele sacru, îndurând degradarea de a fi închis și privat de prerogativele sale sacre. *Troilus și Cressida* este piesa în care noul cult al puterii fisionabile și iresponsabile, în mod public dar și privat, este exhibat ca o farsă cinică a concurenței în domeniul atomic:

> ... Pornește grabnic,
> Urmând poteca-ngustă a onoarei
> În strunga unde-ncape-un singur om.
> Căci râvna are-o mie de feciori
> Ce se-ațin lanț; iar dacă le faci loc
> Și-n lături te abați din drumul drept,
> Se năpustesc ca valul înspumat
> Și-n urma lor te lasă.*

Imaginea societății segmentate într-o masă omogenă de apetituri cuantificate umbrește viziunea lui Shakespeare din piesele sale târzii.

Dintre multiplele consecințe ale tipografiei, nașterea naționalismului este, poate, cea mai cunoscută. Unirea politică a populațiilor prin intermediul formării grupurilor de aceeași limbă era de neconceput înainte ca tiparul să transforme fiecare limbă nativă într-un mediu de masă extensiv. Tribul, o formă extinsă a familiei rudelor de sânge, a fost făcut să explodeze de către tipar și înlocuit cu o asociație de oameni instruiți omogen să fie indivizi. Naționalismul însuși a apărut ca o nouă și intensă imagine vizuală a destinului și statutului de grup, și depindea de o viteză a informațiilor necunoscută înainte de introducerea tiparului. În zilele noastre, naționalismul, ca imagine, depinde încă de presă, însă are împotriva sa toate formele media

---

* William Shakespeare, *Troilus și Cresida*, traducere de Leon D. Levițchi, în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 6, Editura Univers, București, 1987, p. 61.

electrice. În afaceri ca și în politică, chiar și efectul vitezei avioanelor cu reacție este acela de a face nefuncționale vechile organizări sociale pe baza grupărilor naționale. În perioada Renașterii, viteza tiparului, piața și evoluția comercială care au urmat sunt factorii ce au făcut ca naționalismul (care este continuitatea și concurența într-un spațiu omogen) să fie pe cât de natural, pe cât era de nou. În aceeași logică, discontinuitățile eterogene și neconcurențiale ale ghildelor și ale organizării familiale din Evul Mediu au devenit deranjante în condițiile în care accelerarea informațiilor datorată tiparului cerea și mai multă fragmentare și uniformitate a funcțiilor. Oameni de genul lui Benvenuto Cellini, fierarul-pictor-sculptor-scriitor-condotier, au devenit desueți.

Odată ce o nouă tehnologie pătrunde într-un mediu social, ea nu încetează să se infiltreze până când nu sunt saturate toate instituțiile. Tipografia s-a infiltrat în toate etapele dezvoltării artelor și științelor în ultimii 500 de ani. Este ușor să documentăm procesele prin care principiile continuității, uniformității și repetabilității au devenit baza calculelor și a marketingului, în producția industrială, divertisment și știință. Ar fi suficient să subliniem că repetabilitatea a conferit cărții tipărite noul și neobișnuitul caracter de marfă cu preț uniform, care a deschis porțile sistemului de prețuri. Cartea tipărită avea, în plus, și calitățile portabilității și accesibilității, care lipseau manuscrisului.

Asociată direct cu aceste calități expansive a fost revoluția expresiei. În condițiile manuscrisului, rolul autorului era vag și incert, ca acela al unui menestrel. Din acest motiv, și exprimarea personală era lipsită de interes. Tipografia a creat însă un mediu în care era posibil să vorbești tare și răspicat însăși lumii, așa cum era posibil să călătorești în jurul lumii cărților, până atunci închisă într-o lume pluralistă de chilii mănăstirești. Literele îngroșate au dus la îngroșarea expresiei de sine.

Uniformitatea a atins de asemenea vorbirea și scrierea, ducând la un ton și o atitudine unice ale cititorului și ale subiectului de-a lungul unei întregi compoziții literare. Se născuse „omul de litere". Extins la cuvântul vorbit, acest *equitone** le-a permis literaților să păstreze în

* Cuvânt compus din *equi* (de la *equidistance*) și *tone* (ton), al cărui echivalent în limba română ar fi „echiton".

discuții un același „ton înalt", care a avut efecte devastatoare și a permis prozatorilor secolului al XIX-lea să-și asume calități morale pe care puțini oameni ar îndrăzni azi să le simuleze. Contaminarea limbajului colocvial cu calități literate uniforme a sărăcit vorbirea educată până când aceasta a ajuns o copie acustică foarte fidelă a efectelor vizuale uniforme ale tipografiei. Acest efect tehnologic a avut ca urmare faptul că umorul, argoul și vigoarea dramatică a vorbirii americanilor și englezilor au devenit monopoluri ale semi-literaților.

Aceste lucruri legate de tipografie sunt controversate în multe cazuri. Și totuși în orice încercare de înțelegere a tiparului trebuie să ne detașăm de forma în chestiune dacă vrem să-i observăm presiunea tipică. Cei care se panichează cu privire la pericolele noilor media și la revoluția pe care o întreprindem chiar acum, mult mai vastă ca țeluri decât cea a lui Gutenberg, în mod evident nu au detașarea vizuală rece și gratitudinea față de cel mai mare dar făcut omului occidental de către alfabetizare și tipografie: puterea de a acționa fără reacție sau implicare. Această specializare prin disociere este cea care a creat puterea și eficiența occidentală. Fără această disociere a acțiunii de sentimente și emoții, oamenii sunt stânjeniți și ezitanți. Tiparul i-a învățat să spună: „La naiba cu torpilele! Cu toată viteza-nainte!"

19

# Roata, bicicleta și avionul

*James Joyce, autorul cel mai frecvent citat în* Să înțelegem media, *îi împrumută aici lui McLuhan jocul său de cuvinte* a-stone-aging/astonishing*. *Același exemplu de înțelepciune jucăușă joyceană conține germenii unui principiu pe care McLuhan îl va explica mai detaliat în opera sa mai târzie, cel de* recuperare. *Efectul inevitabil al apariției unui mediu nou readuce la viață vechi structuri și medii înconjurătoare sau vechi forme de acțiune, organizare umană și de gândire. McLuhan supraliciteazǎ acrobațiile lingvistice ale lui Joyce, recuperând și reprelucrând jocul de cuvinte privitor la ablativul absolut, de la începutul capitolului introductiv, adăugându-i expresia latină* ceteris paribus *(„celelalte lucruri care sunt neschimbate"), în sine un ablativ absolut, creând un sens nou conform căruia mediul este mesajul, dar nu înainte de a ne da o metaforă lingvistică pentru funcționarea formelor media: „Atunci când își fac intrarea, astfel de ablative alterează sintaxa societății". Și, deși filmul va avea un capitol special în carte, McLuhan deschide subiectul aici, legând trecerea de la forma mecanică la cea organică a tehnologiei mediului filmului cu des menționatul principiu al inversiunii (vezi „Indexul de subiecte"), numindu-l „un șablon care apare la toate extensiile umane".*

*Editorul*

---

* Joc de cuvinte intraductibil: „o-piatră-îmbătrânind/uimitor" (*n. tr.*).

Modurile în care interacționează roata, bicicleta și avionul sunt uluitoare pentru cei care nu s-au gândit vreodată la ele. Cercetătorii tind să se aplece asupra supoziției arheologice că lucrurile trebuie studiate izolat. Acesta este un ritual al specializării derivat în mod natural din cultura tipografică. Atunci când un specialist cum este Lynn White se aventurează să facă niște interrelaționări, de altfel în chiar domeniul său, al studiilor istorice speciale, provoacă o mare nemulțumire în rândul colegilor săi, simpli specialiști. În cartea sa, *Medieval Technology and Social Change*, White explică faptul că sistemul feudal este o extensie a scăriței de la șaua calului. Scărița a apărut prima dată în Occident în secolul al VIII-lea, provenind din Orient. Odată cu scărița a apărut și lupta călare, care a cerut introducerea unei noi clase sociale. Clasa cavalerilor europeni exista deja și era înarmată, dar pentru a echipa un cavaler în armură completă era nevoie de efortul conjugat a cel puțin 10 cooperative țărănești. Carol cel Mare a poruncit ca oamenii liberi mai puțin prosperi să-și unească fermele pentru a echipa un singur cavaler pentru război. Presiunea noii tehnici de luptă a dezvoltat treptat clasele și un sistem economic care putea furniza un mare număr de cavaleri în armură. În jurul anului 1000, vechiul cuvânt *miles* deja nu se mai referea la „soldat", ci la „cavaler".

Lynn White are multe de spus și despre copitele și căpăstrul cailor ca tehnologie revoluționară care a mărit puterea, raza de acțiune și viteza acțiunilor umane în Evul Mediu timpuriu. El a acordat o mare atenție implicațiilor psihice și sociale ale fiecărei extensii tehnologice a omului, arătând cum greoiul plug cu roată a dat naștere unei noi ordini în sistemul câmpului agricol, ca și în dieta acelor vremuri. „Evul Mediu era la propriu plin de fasole."

Pentru a ne apropia mai direct de subiectul nostru, roata, Lynn White expune felul în care evoluția roții în Evul Mediu e legată de dezvoltarea căpăstrului și a harnașamentului. O mai mare viteză și rezistență a calului în scopul tracțiunii căruțelor nu au fost posibile până la descoperirea căpăstrului. Dar odată ce a început să evolueze, harnașamentul a dus la evoluția căruțelor până la cele cu ax frontal pivotant și

frâne. Căruța cu patru roți, capabilă să care încărcături grele, era deja banală la mijlocul secolului al XIII-lea. Efectele asupra orașului au fost extraordinare. Țăranii au început să locuiască în orașe și să se ducă zilnic la câmp, aproape așa cum fac fermierii motorizați din Saskatchewan. Aceștia din urmă trăiesc în cea mai mare parte în oraș, la țară neavând locuințe, ci doar magazii pentru tractoare și echipamente.

Datorită apariției omnibuzelor și tramvaielor trase de cai, în orașele Americii locuințele n-au mai fost situate în apropierea magazinului sau fabricii. Pasul următor: căile ferate au preluat dezvoltarea suburbiilor, cu locuințele păstrând o distanță față de gară, care putea fi străbătută pe jos. Magazinele și hotelurile din jurul gărilor au conferit concentrare și formă suburbiilor. Automobilul și mai apoi avionul au dizolvat această grupare și au pus capăt dimensiunii pietonale, sau umane, a suburbiei. Lewis Mumford susține că mașina a transformat gospodina într-un șofer cu acte în regulă. În mod cert transformările roții ca executor al sarcinilor omului și arhitect al mereu noilor relații umane nu s-au încheiat, dar puterea sa de modelare scade în era electrică a informațiilor, iar aceasta ne face mai conștienți de forma sa caracteristică, datorită înclinării actuale către arhaic.

Înainte de apariția vehiculului cu roți exista numai principiul tracțiunii abrazive — tălpicile, buștenii sau schiurile au precedat roțile la vehicule, așa cum mișcarea abrazivă și semirotativă a axului și burghiului manual au precedat mișcarea rotativă completă și liberă a roții olarului. Este nevoie de un moment de translație sau „abstracție" pentru a separa mișcarea reciprocă a mâinii de mișcarea liberă a roții. „Fără îndoială, noțiunea de roată se trage din observarea faptului că era mult mai ușor să învârți un buștean decât să-l împingi", scrie Lewis Mumford în *Technics and Civilization*. Se poate obiecta că rostogolitul buștenilor este mai aproape de operațiunea de învârtire a mâinilor, decât de mișcarea rotativă a picioarelor și nu ar fi avut nevoie să fie tradusă în tehnologia roții. În condiții de stres, este mai natural să ne fragmentăm forma corporală și să lăsăm o parte a acesteia să intre în alt material, decât să transferăm oricare dintre mișcările obiectelor exterioare în alt material. Extinderea posturilor și mișcărilor corpului nostru în materiale noi, prin intermediul amplificării, cere în mod

constant mai multă energie. Cea mai mare parte a stresurilor corpului nostru sunt interpretate ca nevoi de a extinde funcțiile de stocare și mobilitate, așa cum se întâmplă și cu vorbirea, banii și scrierea. Toate aceste ustensile reprezintă o cedare în fața stresului corporal prin intermediul extensiilor corpului. Nevoia de stocare și portabilitate poate fi observată cu ușurință la vaze, borcane și fitiluri.

Poate cea mai importantă caracteristică a tuturor uneltelor și mașinăriilor, economia de mișcare, este expresia imediată a oricărei presiuni fizice care ne împinge să exteriorizăm sau să ne extindem pe noi înșine, fie în cuvinte, fie sub forma roților. Lucrurile se pot spune cu flori, cu pluguri sau cu locomotive. În *Krazy Kat*, Ignatz o spunea cu cărămizi.

Una dintre cele mai avansate și complicate utilizări ale roții se manifestă la camera de filmat și la proiectorul de film. Este semnificativ că această grupare de roți extrem de subtilă și complexă se pare că a fost inventată pentru a câștiga un pariu referitor la întrebarea dacă toate cele patru picioare ale calului ating uneori pământul în același timp. Acest pariu a fost făcut între pionierul fotografiei, Eadweard Muybridge, și proprietarul de cai Leland Stanford, în 1889. La început, mai multe camere au fost montate în linie, pentru a surprinde fiecare un moment al copitelor calului în mișcare. Camera de filmat și proiectorul de film au evoluat din ideea reconstituirii mecanice a mișcărilor piciorului. Roata, care a început ca extensie a piciorului, a făcut un uriaș pas revoluționar în sala de cinema.

Printr-o accelerare puternică a segmentelor liniei de montaj, camera de filmat înfășoară lumea reală pe o bobină, pentru a fi desfășurată și translatată ulterior pe ecran. Faptul că filmul recreează un proces și mișcarea organică, împingând principiul mecanic până la punctul de reversie, este un șablon care apare la toate extensiile umane, indiferent care ar fi acestea, în momentul în care ajung la culmea manifestării lor. Datorită accelerării, avionul înfășoară autostrada în ea însăși. Șoseaua dispare în avion la decolare, iar avionul devine o rachetă, un sistem de transport care se conține pe el însuși. În acest moment, roata este reabsorbită sub forma păsării sau a peștelui care devine avionul când decolează. Scufundătorii care folosesc doar labele de gâscă, masca și

eventual un tub pentru respirat nu au nevoie de cărare sau drum și susțin că mișcarea lor este asemănătoare zborului păsării; picioarele încetează să mai existe ca o mișcare progresivă și secvențială, care este originea acțiunii rotative a roții. Spre deosebire de aripă sau înotătoare, roata este liniară și cere un drum pentru a funcționa.

Alinierea în tandem a roților este factorul care a creat velocipedul și apoi bicicleta, pentru că, datorită accelerării roții prin asocierea cu principiul vizual al liniarității mobile, roata a căpătat un nou nivel de intensitate. Bicicleta a ridicat roata pe planul echilibrului aerodinamic, și nu foarte indirect a dat naștere avionului. Nu e întâmplător ca frații Wright erau mecanici de biciclete și nici că primele avioane semănau în multe privințe cu niște biciclete. Transformările tehnologiei au caracterul evoluției organice deoarece toate tehnologiile sunt extensii ale ființei noastre fizice. Samuel Butler i-a stârnit admirația lui Bernard Shaw cu observația că procesul evolutiv fusese accelerat fantastic prin transferarea către stilul mașinilor. Însă Shaw era bucuros să lase chestiunea în această încântătoare stare opacă. Cât despre Butler, acesta măcar indicase că mașinilor li se dăduseră puteri locțiitoare de reproducere prin impactul lor asupra chiar a corpurilor care le creaseră prin extensie. Reacția la puterea și viteza crescută a corpurilor noastre extinse dă naștere la noi extensii. Fiecare tehnologie naște noi presiuni și necesități ființelor umane care au creat-o. Noua necesitate și noua reacție tehnologică s-au născut din faptul că am îmbrățișat tehnologii deja existente — un proces fără sfârșit.

Celor familiarizați cu romanele și piesele lui Samuel Beckett nu trebuie să le amintim bogata clovnerie căreia îi dă naștere prin intermediul bicicletei. Pentru el, bicicleta este simbolul prim al minții carteziene în relația sa acrobatică pe care o are cu mintea și corpul într-un dezechilibru precar. Această situație dificilă merge într-o progresie liniară care mimează forma independenței de acțiunea cu scop și resurse. Pentru Beckett, ființa integrală nu este acrobatul, ci clovnul. Acrobatul se comportă ca un specialist, utilizând numai o parte limitată a aptitudinilor sale. Clovnul este omul integral care mimează acrobatul în cadrul unei drame elaborate a incompetenței. Beckett vede în bicicletă semnul și simbolul inutilității specialistului din era

electrică a prezentului, în care toți trebuie să reacționăm și interacționăm, utilizându-ne toate capacitățile deodată.

Humpty-Dumpty este un exemplu familiar de clovn care încearcă fără succes să imite un acrobat. Doar pentru că nici toți caii și oamenii regelui nu l-au putut reface pe Humpty-Dumpty, nu înseamnă obligatoriu că automatizarea electromagnetică îl poate reface. Oricum oul integral și unificat n-are de ce să stea pe ziduri. Zidurile sunt făcute din cărămizi fragmentate care sunt născute din specializări și birocrație. Zidurile sunt dușmanii de moarte ai ființelor integrale cum sunt ouăle. Humpty-Dumpty a abordat provocarea zidului cu o prăbușire spectaculoasă.

Aceleași cântecele de grădiniță comentează consecințele căderii lui Humpty-Dumpty. Acesta este tâlcul cu privire la caii și oamenii regelui. Și ei sunt fragmentați și specializați. Neavând o viziune unificată asupra întregului, sunt neajutorați. Humpty-Dumpty este un exemplu evident de totalitate integrală. Simpla existență a zidului însemna deja căderea oului. James Joyce, în *Finnegans Wake*, nu încetează să întrepătrundă aceste teme, iar titlul operei sugerează conștiinței sale că așa „a-stone-aging" cum este, era electrică își revine din unitatea spațiului plastic și iconic și chiar reușește să-l refacă pe Humpty-Dumpty.

Roata olarului, ca toate tehnologiile de altfel, reprezintă accelerarea unui proces deja existent. După ce căutarea nomadă a hranei s-a transformat în plugărit și însămânțat sedentar, nevoia de stocare a crescut. Oalele erau necesare pentru din ce în ce mai multe scopuri. Oameni și-au îndreptat eforturile spre schimbarea formelor lucrurilor prin cultivare. Nevoia de producție specială în anumite zone a creat nevoia de schimb și transport. Săniile erau utilizate în acest scop în nordul Europei înainte de anul 5000 î.H., iar cărăușii umani sau animalele de povară le-au precedat, în chip firesc. Roata sub sanie a fost un accelerator al piciorului, nu al mâinii. Odată cu această accelerare a piciorului a apărut nevoia de drumuri, așa cum odată cu extensia părții noastre dorsale prin intermediul scaunului s-a născut și nevoia de masă. Roata este un ablativ absolut al piciorului, iar scaunul este ablativul absolut al părții dorsale. Dar când apar aceste ablative, ele

alterează sintaxa societății. Nu există *ceteris paribus* în lumea media și tehnologiei. Orice extensie sau accelerare are ca efect noi configurații imediate în situația generală.

Roata a făcut posibil drumul și a mutat produsele mai rapid de la câmp la sate. Accelerarea a creat centre din ce în ce mai mari, tot mai multă specializare, precum și stimulente, agregări și agresiuni mai intense. Acesta este motivul pentru care vehiculul cu roți își face imediat apariția ca un car de luptă, tot așa cum centrul urban, creat de roată, își face imediat apariția ca o fortăreață agresivă. Nu mai e nevoie de niciun alt motiv, în afară de alcătuirea și consolidarea competențelor specializate prin accelerarea roții, pentru a explica gradul tot mai crescut al creativității și distrugerii umane.

Lewis Mumford numește această urbanizare „implozie", dar de fapt era vorba despre o explozie. Orașele au fost făcute prin fragmentarea stilurilor pastorale. Roata și drumul au conferit expresie și avans acestei explozii, printr-un șablon radial sau centru-margine. Centralismul depinde de margini la care se poate ajunge prin intermediul roții și drumului. Puterea maritimă nu-și asumă această structură centru-margine, și nici culturile din deșert sau stepă. În ziua de azi, când avem avioane cu reacție și electricitate, centralizarea și specializarea urbană se transformă la loc în descentralizare și întrepătrunderea funcțiilor sociale în forme încă și mai nespecializate.

Roata și drumul sunt factori centralizatori deoarece accelerează până la un punct la care vapoarele nu ajung. Numai că accelerarea dincolo de un anumit punct, atunci când are loc cu ajutorul mașinii sau al avionului, creează descentralizare în sânul mai vechiului centralism. Aceasta este originea haosului urban al zilelor noastre. Roata, împinsă dincolo de o anumită intensitate a mișcării, nu mai centralizează. Toate formele electrice, indiferent de ce tip, au un efect descentralizator, făcând notă discordantă în mijlocul șabloanelor mecanice mai vechi ca un cimpoi într-o simfonie. E păcat că dl Lewis Mumford a ales termenul „implozie" pentru explozia urbană specializată. „Implozia" aparține erei electrice, așa cum aparține și culturilor preistorice. Toate societățile primitive sunt implozive, ca și cuvântul vorbit. Dar „tehnologia înseamnă explicitare", după cum zicea Lyman Bryson;

iar explicarea și extensia specializată a funcțiilor înseamnă centralizare și explozie a funcțiilor, și nu implozie, contracție sau simultaneitate.

Un director de companie aeriană care era conștient de caracterul imploziv al lumii aviației a rugat mai mulți omologi de la toate companiile din lume să-i trimită câte o pietricică de lângă birourile lor. Dorința lui era să construiască un mic castel din pietricele adunate din toată lumea. Întrebat „Și ce faci cu ele?", directorul a spus că astfel va exista un loc unde poți atinge orice parte a lumii datorită aviației. De fapt, el dăduse peste principiul mozaical sau principiul iconic al atingerii și întrepătrunderii simultane, inerent în cazul vitezei implozive a avioanelor. Același principiu al mozaicului imploziv este și mai caracteristic pentru mișcarea electrică a informației de orice fel.

Centralizarea și extensia puterii prin roată și cuvântul scris până la marginile imperiului creează forța directă, internă și externă, de care oamenii nu se lasă neapărat subjugați. Dar implozia este vraja și incantația tribului și a familiei, de care oamenii se lasă subjugați. În condițiile explicitării tehnologice, chiar și a structurii centraliste urbane, unii oameni au reușit să iasă din cercul vrăjit al magiei tribale. Mumford citează cuvintele filozofului chinez Mencius, ca un comentariu pe marginea acestei situații:

> Când oamenii sunt subjugați prin forță, ei nu se predau, în mintea lor, dar numai pentru că puterea lor este prea mică. Când oamenii sunt subjugați prin puterea personalității, sunt mulțumiți până în adâncul sufletului și se lasă subjugați cu adevărat.

Ca expresie a noilor extensii specializate ale corpului nostru, concentrarea oamenilor și a rezervelor în centre cu ajutorul roții și drumului cerea o expansiune reciprocă nesfârșită, în cadrul unei acțiuni de admisie și evacuare, care a prins în ghearele ei structurile urbane din toate locurile și timpurile. Mumford observă: „Dacă interpretez corect dovezile existente, formele cooperative de ordine civilă urbană erau subminate și viciate de rezultatul miturilor distructive care însoțeau expansiunea extraordinară a puterii fizice și tehnologice". Pentru

a avea o asemenea putere prin extensia corpuluir, oamenii trebuie să facă să explodeze în fragmente explicite unitatea lăuntrică a ființelor lor. În ziua de azi, în era imploziei, rulăm explozia antică de la coadă la cap, ca pe un film. Putem vedea cum bucăți din ființa omului se reunesc într-o eră care are atât de multă putere, încât utilizarea ei extrem de distructivă apare fără sens, chiar și celei mai reduse mintal persoane.

Pentru istorici, formele marilor orașe din Antichitate manifestau toate fațetele personalității umane. Instituțiile administrative cu formele lor arhitecturale, ca extensii ale ființei noastre fizice, tind în mod necesar către similarități la nivel global. Sistemul nervos central al orașului era citadela, care includea marele templu și palatul regelui, învestită cu dimensiunea și iconografia puterii și prestigiului. Acest centru își extindea în siguranță puterea până la o distanță care depindea de puterea sa de a acționa la distanță. Numai când a apărut alfabetul, împreună cu papirusul, citadela s-a putut extinde la distanțe foarte mari (vezi capitolul „Drumuri și drumurile hârtiei"). Orașul antic, însă, putea să apară în funcție de cât de repede reușea omul specialist să-și separe funcțiile lăuntrice în spațiu și arhitectură. A spune că orașele aztece și peruviene semănau cu orașele europene este ca și cum ai spune că împărtășeau și extindeau aceleași capacități în ambele regiuni. Aspectul influenței și imitației fizice directe ca prin difuzie devine irelevant.

# 20

# Fotografia: Bordelul fără pereți

*Firul roșu al acestui capitol este* sintaxa, *definită de McLuhan ca „rețeaua raționalității". Autorul documentează dispariția ei din tiparul târziu, mesajele de telegraf și tablourile impresioniste, întărindu-și prin aceste dovezi cumulative argumentul privind efectele media. Logica fotografiei, declară el, nu este „nici verbală și nici sintactică", iar ca rezultat, cultura occidentală dominată de tipar nu putea ceda decât în fața puterii fotografiei de a induce transa. Fotografia furniza un mijloc de reprezentare autonomă a obiectelor, împingând reprezentarea picturală dincolo de puterea paletei pictorului, asigurând astfel un alt exemplu al principiului inversării, în acest caz prin intermediul „frazei fără sintaxă". Un asemenea enunț, susține McLuhan, este efectiv echivalent cu gesticulația, mima și mai ales* gestalt-*ul. Evoluția sa a pavat drumul explorării peisajului psihicului uman de către poeți și pictori. McLuhan punctează această idee din inventarul formelor media întocmit de el reamintind cititorului criteriile de definire și studiere a acestora, încheind capitolul cu fraza: „Înțelegerea mediului fotografiei este aproape imposibilă dacă nu înțelegem relațiile ei cu celelalte forme media, vechi și noi. Pentru că media, ca extensii ale sistemului nostru nervos și fizic, constituie o lume de interacțiuni biochimice care trebuie să caute în permanență un nou echilibru pe măsură ce apar noi extensii".*

*Editorul*

O fotografie numită „Biserica Sf. Petru într-un moment istoric" a apărut pe coperta revistei *Life* din 14 iunie 1963. Izolarea în timp a unui moment este una dintre caracteristicile speciale ale fotografiilor. Camera de filmat nu poate face acest lucru. Acțiunea de scanare continuă a camerei de filmat redă nu un moment sau aspect izolat, ci conturul, profilul iconic și transparența. Arta egipteană, ca și sculptura primitivă din zilele noastre, redă o imagine generală semnificativă care nu are nimic în comun cu un moment anume. Sculptura tinde către absența timpului.

Realizarea faptului că fotografia are puteri de transformare o putem găsi în relatări populare cum ar fi aceea a femeii care spune cu admirație: „Ce copil frumos ai!", la care mama copilului răspunde: „Asta nu-i nimic. Să vezi ce bine arată în poze". Puterea aparatului foto de a fi pretutindeni și de a interrelaționa lucrurile este bine redată în reclama pe care și-o făcea revista *Vogue*, la 15 martie 1953: „În ziua de azi, o femeie, fără ca măcar să iasă din țară, poate avea cele mai bune cinci (sau mai multe) națiuni atârnând în șifonierul ei — frumoase și asortate ca visul unui politician". Din acest motiv, în era fotografică, moda a ajuns asemănătoare stilului colajului din pictură.

Cu un secol în urmă, nebunia britanică a monoclului îi dădea celui care îl purta puterea camerei foto de a fixa oamenii cu o privire superioară, ca și cum ar fi fost obiecte. Erich von Stroheim s-a folosit de monoclu pentru a crea în mod extraordinar personajul ofițerului prusac arogant. Atât monoclul, cât și aparatul foto tind să transforme oamenii în obiecte, iar fotografia extinde și multiplică imaginea umană până la proporțiile unei mărfi produse în serie. Vedetele și idolii divertismentului sunt aduși în domeniul public prin intermediul fotografiilor. Ei devin vise care pot fi cumpărate. Ei pot fi cumpărați, îmbrățișați și atinși mai ușor decât prostituatele. Marfa produsă în serie a deranjat întotdeauna unii oameni, din cauza asemănării cu prostituția. Piesa *The Balcony*, de Jean Genet, are ca temă societatea ca un bordel înconjurat de violență și oroare. Dorința fierbinte a omenirii de a se prostitua iese în evidență din haosul revoluției. Bordelul

rămâne în picioare chiar și în cursul celor mai violente schimbări. Într-un cuvânt, fotografia i-a inspirat lui Genet tema lumii ca bordel fără pereți.

Nimeni nu poate face fotografii singur. Este posibil să avem măcar iluzia că citim și scriem în izolare, însă fotografia nu încurajează această atitudine. Dacă plângerea legată de creșterea formelor de artă corporative și colective, cum sunt filmul și presa, are vreun sens, atunci sigur trebuie pusă în legătură cu anterioarele tehnologii individualiste pe care aceste noi forme le erodează. Și totuși, dacă nu ar fi existat tipărituri sau xilogravuri și gravuri, nu ar mai fi apărut nici fotografia. Timp de sute de ani, xilogravurile și gravura delimitaseră lumea printr-un aranjament de linii și puncte care aveau o sintaxă foarte elaborată. Mulți istorici ai acestei sintaxe vizuale, cum ar fi E.H. Gombrich sau William M. Ivins, au avut mari greutăți în a explica modul în care arta manuscrisului se infiltrase în arta xilogravurii și gravurii. Până când, odată cu sistemul nuanțelor, liniile și punctele au căzut brusc sub limita inferioară a viziunii normale. Sintaxa, rețeaua raționalității, a dispărut din tipăriturile târzii, așa cum tindea să dispară și din mesajele de telegraf și tablourile impresioniste. În fine, în pointilismul lui Seurat, lumea se revela deodată *prin* tablou. Direcția unui punct de vedere sintactic din afară în tablou a sfârșit ca formă literară estompându-se sub formă de titluri de telegraf. În același mod, prin fotografie, omul a descoperit cum să facă declarații vizuale fără sintaxă.

În 1839, William Henry Fox Talbot citea în fața Societății Regale o lucrare care purta următorul titlu: „Relatare despre arta desenului fotogenic, sau procesul prin care obiectele naturale pot fi trasate fără ajutorul creionului artistului". Era conștient de caracterul fotografic de automatizare care elimină procedeele sintactice ale pensulei și creionului. Probabil însă că era mai puțin conștient că adusese lumea picturală în rând cu noile procedee industriale. Pentru că fotografia oglindea automat lumea exterioară, dând naștere unei imagini vizuale repetabile. Exact această calitate a uniformității și repetabilității a realizat breșa Gutenberg dintre Evul Mediu și Renaștere. Fotografia a fost aproape la fel de hotărâtoare în breșa dintre industrialismul mecanic și

era grafică a omului electronic. Pasul de la era Omului Tipografic la era Omului Grafic a fost făcut prin inventarea fotografiei. Atât dagherotipurile, cât și fotografiile introduceau lumina și chimia în procesul de creație. Obiectele naturale se delimitau singure printr-o expunere intensificată de lentile și fixată cu ajutorul substanțelor chimice. Dagherotipul includea gravarea unor puncte minuscule care aveau să influențeze pointilismul lui Seurat și mai târziu rețeaua de puncte din ziare numită „telegramă foto". La un an de la descoperirea lui Daguerre, Samuel F.B. Morse făcea poze soției și fiicei lui, la New York. În acest fel, punctele pentru ochi (fotografiile) și punctele pentru urechi (telegraful) se întâlneau în vârful unui zgârie-nori.

O altă fertilizare încrucișată a avut loc în invenția fotografiei a lui Talbot. El vedea fotografia ca pe o extensie a *camerei obscure*, sau imaginile din „cămăruța întunecată", cum numeau italienii cutia de jucărie cu imagini din secolul al XVI-lea. Exact când scrisul mecanic fusese realizat prin procedeul caracterelor mobile, a apărut și divertismentul reprezentat de urmărirea unor imagini în mișcare pe peretele unei încăperi întunecate. Cu soare afară și o gaură subțire într-unul dintre pereți, imaginea lumii exterioare va apărea pe peretele opus. Noua descoperire era de senzație pentru pictori, pentru că intensifica noua iluzie a perspectivei și a celei de a treia dimensiuni care este atât de strâns legată de cuvântul tipărit. Însă, primii spectatori ai imaginii în mișcare din secolul al XVI-lea vedeau imaginile răsturnate. Din acest motiv a fost introdusă lentila — pentru a întoarce imaginea la poziția normală. Vederea noastră normală este și ea răsturnată. Fizic, învățăm să răsturnăm la loc în poziția normală lumea vizuală, traducând impresia retiniană din vizual în termeni tactili și cinetici. Poziția normală se pare că este ceva ce simțim, dar nu putem vedea direct.

Pentru cel care studiază media, faptul că vederea „normală", în poziția firească, este o traducere a unui simț în altul se constituie într-un indiciu folositor cu privire la modurile în care are loc activitatea de distorsionare și traducere pe care orice limbă sau cultură ni le induce tuturor. Nimic nu-l amuză mai mult pe un eschimos decât să vadă omul alb răsucindu-și gâtul ca să privească pozele din revistele prinse pe pereții igluului. Pentru că eschimosul nu are mai mare

nevoie să se uite la poze din poziție normală, decât are nevoie copilul înainte să învețe literele *pe linie*. Motivul pentru care occidentalilor li se pare nefiresc că eschimoșii, oamenii tribali de azi, în general, trebuie să învețe să citească pozele, așa cum noi învățăm să citim literele, merită toată atenția. Extrema confuzie și distorsionare a vieții senzoriale indusă de tehnologiile noastre par să fie lucruri pe care preferăm să le ignorăm în viața de zi cu zi. Faptul că eschimoșii nu văd în perspectivă sau nu percep tridimensional pare să amenințe imaginea de sine și structura occidentală, așa după cum au constatat cei care au trecut prin Laboratorul de Percepție Ames al Universitatii statului Ohio. Laboratorul este gândit în așa fel încât să releveze diversele iluzii pe care ni le creăm în cadrul a ceea ce numim percepția vizuală „normală".

Faptul că am acceptat o astfel de prejudecată și deviere în mod subliminal de-a lungul aproape întregii istorii umane este destul de clar. De ce însă nu ne mai mulțumim să lăsăm experiența în acest stadiu subliminal și de ce unii oameni au început să fie foarte conștienți de subconștientul lor sunt întrebări care merită o investigație serioasă. În ziua de azi oamenii sunt foarte preocupați de aranjarea caselor în care locuiesc, un proces de conștientizare de sine care a primit un impuls puternic de la fotografie.

William Henry Fox Talbot, delectându-se cu peisajul Elveției, a început să reflecteze la *camera obscură* și a scris că „la asta mă gândeam când mi-a venit ideea (...) ce încântator ar fi dacă ar fi posibil să faci ca aceste imagini să se întipărească durabil și să rămână fixate pe hârtie!" Presa de tipărit inspirase, în perioada Renașterii, o dorință similară de a conferi permanență sentimentelor și experienței de zi cu zi.

Metoda imaginată de Talbot era cea a tipăririi pe cale chimică a pozitivelor din negative, pentru a da naștere unei imagini perfect repetabile. În acest fel, bariera care blocase drumul botaniștilor greci și al succesorilor lor era înlăturată. Cea mai mare parte a științelor fuseseră, încă de la origini, văduvite grav de lipsa mijloacelor adecvate nonverbale de a transmite informația. În zilele noastre, nici măcar fizica subatomică nu ar putea progresa fără fotografie.

Ediția de duminică a ziarului *New York Times* din 15 iunie 1953 raporta:

CELULE INFIME „VĂZUTE" PRINTR-O NOUĂ TEHNICĂ
METODA MICROFORETICĂ DISTINGE A MILIOANA MILIARDA PARTE DINTR-UN GRAM, DECLARĂ UN DESIGNER LONDONEZ

> Mostre ale unor substanțe care cântăresc mai puțin de o milionime de miliardime de gram pot fi analizate printr-o nouă tehnică microscopică. Aceasta este „metoda microforetică" a londonezului Bernard M. Turner, biochimist și designer de instrumente. Metoda poate fi aplicată la studiul celulelor din creier și din sistemul nervos, al duplicării celulelor, inclusiv cele din țesuturile canceroase, și — se pare — va fi utilă la analiza poluării cu praf a atmosferei.
>
> Practic, curentul electric trage sau împinge diferitele particule constituente ale mostrei în zone unde în mod normal ar fi fost invizibile.

Oricum, a spune că „aparatul foto nu minte" înseamnă, practic, să subliniezi nu puținele lucruri false făcute în numele său. Într-adevăr, lumea filmului, pregătită de fotografie, a devenit sinonimă cu iluzia și fantezia, transformând societatea în ceea ce Joyce numea o *„all-nights newsery reel"*, care înlocuiește o lume a „reel" (bobinelor) cu realitatea. Joyce știa mai multe decât oricine despre efectele fotografiei asupra simțurilor noastre, limbii noastre și proceselor noastre psihice. Verdictul său asupra „scrierii automate" este că fotografia a fost *abnihilization of the etym*. El vedea fotografia cel puțin ca pe un rival, dacă nu chiar un uzurpator, al cuvântului, fie acesta scris sau vorbit. Dar dacă *etym* (etimologia) înseamnă inima, sufletul și substanța acelor ființe pe care le cuprindem în cuvinte, atunci Joyce e posibil să se fi referit la faptul că fotografia era o nouă creație din nimic (*ab-nihil*), sau chiar o reducere a creației la negativul unei fotografii. Dacă într-adevăr există un teribil nihilism în fotografie și o înlocuire a umbrelor cu substanță, atunci în mod cert nu ne strică să cunoaștem acest lucru. Tehnologia fotografiei este o extensie a ființei noastre și poate fi retrasă din circulație ca orice altă tehnologie dacă hotărâm că este nocivă. Dar amputarea acestor

*extensii* ale ființei noastre fizice cere la fel de multe cunoștințe și pricepere, cât se cer pentru orice altă amputare fizică.

Dacă alfabetul fonetic era un mijloc tehnic de a *separa* cuvântul vorbit de aspectele sale de sunet și gesticulație, fotografia și evoluția sa sub forma filmului a *restabilit* gesticulația în cadrul tehnologiei umane a înregistrării experienței. De fapt, surprinderea imaginii unei posturi umane încremenite pentru o clipă a atras atenția mai mult ca niciodată asupra posturii fizice și psihice. Era fotografiei a devenit era gesticulației, mimei și dansului, așa cum nu a mai fost nicio eră înainte. Freud și Jung și-au bazat observațiile pe interpretarea limbajului posturilor și gesturilor individuale și colective în raport cu visele și acțiunile banale de zi cu zi. *Gestalt*-ul fizic și psihic, sau cadrele „fixe" cu care lucrau ei datorau mult lumii posturilor relevate de fotografie. Fotografia este la fel de utilă posturilor și gesturilor colective pe cât este și celor individuale, în timp ce limba vorbită și tipărită este influențată negativ de postura individuală și colectivă. Astfel, figurile retorice tradiționale erau posturi mintale individuale ale vorbitorului în relație cu un public, în timp ce arhetipurile și miturile lui Jung sunt posturi colective ale minții cu care forma scrisă nu poate concura mai mult decât ar putea comanda mimica și gesticulația. Mai mult decât atât, faptul că fotografia poate releva și surprinde posturile și structurile, indiferent unde este utilizată, apare în nenumărate exemple, cum ar fi analiza zborului unei păsări. Fotografia este cea care a relevat secretul zborului păsării și i-a permis omului să se desprindă de sol. Fotografia, surprinzând zborul păsării, a arătat că acesta se baza pe principiul *fixității* aripii. Mișcarea aripii părea să fie destinată propulsiei, și nu zborului.

Poate cea mai mare revoluție produsă de fotografie a fost în domeniul artelor tradiționale. Pictorul nu mai putea descrie o lume care fusese deja fotografiată intensiv. El a recurs, în loc de aceasta, la relevarea proceselor interne ale creativității, prin expresionism și arta abstractă. În mod similar, romancierul nu mai putea descrie obiecte sau întâmplări pentru cititorii care deja știau ce se întâmplase, din presă, poze, filme și de la radio. Poetul și prozatorul s-au reorientat către acele gesturi lăuntrice ale minții prin care ajungem să înțelegem

lumea și prin care ne creăm pe noi înșine și lumea noastră. În acest fel, arta a trecut de la potrivirea cu exteriorul la creația interioară. În loc să descrie o lume care se potrivea cu ceea ce știam deja, artiștii au început să înfățișeze publicului procesul creativ și să-l invite să participe. Ei ne-au oferit mecanismele de a ne implica în procesul de creație. Fiecare evoluție a erei electrice atrage, și cere, un grad înalt de orientare către producător. Era consumatorului de bunuri procesate și ambalate este, din acest motiv, nu era prezentă, ci era mecanică, anterioară. Și totuși, inevitabil, era mecanică trebuia să se suprapună cu era electrică, de pildă în cazuri evidente cum ar fi motorul cu combustie internă, care necesită o scânteie electrică pentru a declanșa explozia care mișcă pistoanele în cilindri. Telegraful este o formă electrică, care încrucișată cu tiparul și presa rotativă a dat naștere ziarului modern. Iar fotografia nu este un aparat, ci un proces chimic care implică lumina; combinat cu aparatul, dă naștere filmului. Și totuși în aceste forme hibride există o vigoare și o violență sinucigașă, ca să zicem așa. Pentru că la radio și TV — forme electrice pure din care a fost exclus principiul mecanic — se manifestă o relație total nouă a mediului cu utilizatorii săi. Aceasta este o relație de înaltă implicare și participare, pe care nu a mai impus-o niciun alt mecanism.

Educația este în mod ideal apărarea civilă împotriva formelor nocive ale mass-media. Și totuși occidentalul nu avut niciodată parte de educație sau de vreun mijloc de a înfrunta noile media în termenii lor. Omul alfabetizat nu numai că este amorțit în prezența filmului sau a fotografiei, dar el își intensifică inepția printr-o aroganță și condescendență defensivă față de „subcultura pop" și „divertismentul de masă". Această atitudine opacă, de buldog, i-a făcut și pe filozofii scolastici să eșueze în încercarea de a înfrunta provocarea cărții tipărite în secolul al XVI-lea. Interesele eterne ale obținerii de cunoștințe și înțelepciune convențională au fost ocolite și înghițite întotdeauna de către noile media. Însă studiul acestui proces, cu scopul rămânerii pe loc sau al schimbării, de-abia a început. Ideea că propriul interes conferă o privire mai atentă pentru recunoașterea și controlul proceselor schimbării este lipsită de fundament, după cum stă mărturie industria auto. Iată o lume demodată, hărăzită la fel de sigur unei eroziuni

rapide ca și producerea trăsurilor și a căruțelor în 1915. Și totuși, știe General Motors, de exemplu, sau măcar bănuiește ceva în legătură cu efectul imaginii TV asupra utilizatorilor de automobile? Domeniul afacerilor din presa scrisă este subminat în mod similar de imaginea TV și efectul său asupra simbolului publicitar. Înțelesul simbolului publicitar nu a fost descifrat de către cei care stau să piardă totul. Același lucru este adevărat pentru industria filmului în general. Fiecăruia dintre aceste domenii ale afacerilor îi lipsește orice „știință de carte" în alt mediu decât al său, și astfel schimbările uluitoare care rezultă din noii hibrizi și noile combinări de forme media îi iau pe nepregătite.

Pentru cel care studiază structura media, orice detaliu din mozaicul total al lumii contemporane mustește de o viață plină de înțelesuri. Încă din 15 martie 1953, *Vogue* anunță un nou hibrid, rezultat din combinarea fotografiei cu călătoria pe calea aerului:

> Prima ediție de modă internațională a revistei *Vogue* marchează o nouă cotitură. Nu am fi putut realiza o astfel de ediție înainte. Moda a fost internaționalizată cu acte în regulă doar de curând, și pentru prima dată putem scrie despre colecțiile *couture* din cinci țări deodată într-un singur număr.

Avantajele unei astfel de reclame pe post de minereu bogat în laboratorul analistului media poate fi recunoscut numai de către cei instruiți în limbajul vizual și în artele plastice în general. Cel care a compus textul trebuie să fie un dansator de striptease care să obțină o empatie totală cu dispoziția psihică a audienței. La fel este, într-adevăr, și aptitudinea romancierului popular sau a compozitorului de succes. Rezultă că orice creator sau artist înglobează și relevă un set curent de atitudini care pot fi puse în cuvinte de către analist. „Mă auzi, Mac?" Dar dacă am analiza cuvintele autorului din *Vogue* doar pe plan literar sau editorial, nu le-am înțelege cu adevărat, așa cum textul dintr-o reclamă pictorială nu trebuie considerat o frază literară, ci imitația psihopatologiei vieții de zi cu zi. În era fotografiei, limbajul

capătă un caracter iconic sau grafic, al cărui „înțeles" aparține prea puțin universului semantic și deloc republicii literelor.

Dacă deschidem un exemplar din 1938 al revistei *Life*, imaginile sau posturile privite pe atunci ca fiind normale ne dau un simț al timpului de mult trecut, mai puternic decât o fac obiectele fizice din vechime. Copiii mici utilizează sintagma „de pe vremuri" pentru pălăriile și galoșii de ieri, atât de mult s-au adaptat la bruștele schimbări de sezon ale aspectului vizual din lumea modei. Dar experiența de bază în acest caz este una pe care majoritatea oamenilor o au cu privire la ziarul de ieri, față de care nimic nu poate fi mai complet demodat. Muzicienii de jazz își exprimă aversiunea față de jazzul de studio cu expresia: „e răsuflat ca ziarul de ieri".

Poate că aceasta este cea mai bună cale de a înțelege fotografia ca o creatoare a unei lumi efemere accelerate. Pentru că relația pe care o avem cu „ziarul de azi", sau jazzul verbal, este aceeași cu relația oamenilor cu moda. Moda nu este o cale de a fi informat sau conștient, ci o cale de a fi *cu ea*. Aceasta însă nu face decât să atragă atenția asupra unui aspect negativ al fotografiei. În mod pozitiv, efectul accelerării secvenței temporale este abolirea timpului, așa cum telegraful și cablul au abolit spațiul. Bineînțeles, fotografia face și una, și alta. Ea șterge granițele și barierele naționale și ne include în *Familia Omului*, indiferent de orice aspect. Poza unui grup de oameni de orice culoare a pielii este o poză a unor oameni, nu a unor „oameni de culoare". Aceasta este logica fotografiei din punct de vedere politic. Dar logica fotografiei nu este nici verbală și nici sintactică, o condiție care aduce cultura literară în postura de a fi neajutorată în fața fotografiei. În aceeași logică, transformarea completă a conștiinței senzoriale a omului prin intermediul acestei forme implică o evoluție a conștiinței de sine care modifică expresia facială și machiajul cosmetic la fel de rapid pe cât modifică și poziția corporală, în public sau în particular. Acest lucru poate fi dedus din orice revistă sau orice film de acum 15 ani. De aceea nu este exagerat să afirmăm că dacă poziția exterioară este afectată de fotografie, la fel se întâmplă și cu posturile interioare și dialogul cu noi înșine. Era lui Freud și Jung este, mai mult decât orice, era fotografiei, era întregii game de atitudini autocritice.

Această mare primenire a vieții noastre lăuntrice, motivată de noua cultură a *gestalt*-ului fotografiei, stabilește o paralelă evidentă cu efortul de a ne rearanja casele, grădinile și orașele. Vederea unei fotografii a unei mahalale devine greu de suportat. Simpla alăturare a pozei cu realitatea furnizează un nou motiv de schimbare, ca și de călătorie.

Daniel Boorstin, în *The Image: or What Happened to the American Dream*, oferă un tur *literar* al noii lumi fotografice a turismului. Este suficient să te uiți la noul turism dintr-o perspectivă literară pentru a constata că nu are niciun sens. Celui care a citit mult despre Europa în așteptarea unei călătorii i se pare grosolană și respingătoare reclama: „Vă aflați la numai 15 mese *gourmet* de Europa, la bordul celei mai rapide nave". Reclamele la zborul cu avionul sunt și mai rele: „Cina la New York, indigestia la Paris". Mai mult decât atât, fotografia a inversat scopul călătoriei, care până acum era căutarea necunoscutului și a ineditului. Descartes, la începutul secolului al XVII-lea, observase că a călători înseamnă a conversa cu oameni din alte secole, un punct de vedere complet nou până atunci. Cei care prețuiesc astfel de experiențe neobișnuite trebuie să se întoarcă în timp multe secole pe ruta artei și arheologiei. Profesorul Boorstin pare nemulțumit de faptul că atât de mulți americani călătoresc foarte mult, dar sunt schimbați prea puțin de aceste călătorii. El simte că întreaga experiență a călătoriei a devenit „diluată, artificială, prefabricată". Nu este interesat să afle de ce fotografia ne-a făcut asta, în același mod în care oamenii inteligenți din trecut au deplâns felul în care cartea devenise un substitut pentru curiozitate, conversație și reflecție, dar nu s-au deranjat niciodată să reflecteze asupra naturii cărții tipărite. Cititorul de cărți tinde întotdeauna să fie pasiv, deoarece aceasta este cea mai bună metodă de a citi. Astăzi, călătorul a devenit pasiv. Dacă ai cecuri de călătorie, pașaport și periuță de dinți, lumea-i a ta. Drumul cu macadam, calea ferată și vasul cu aburi au scos *aventura* din călătorie. Oameni care o iau din loc pradă celor mai neghioabe toane se înghesuiesc acum prin țări străine, deoarece călătoria diferă prea puțin de a te duce la film sau a răsfoi revista preferată. Formula „Pleci acum, plătești mai târziu" a agențiilor de voiaj putea fi citită și: „Pleci acum, ajungi mai târziu", deoarece s-ar putea spune că astfel de oameni nu-și părăsesc niciodată

cărările bătătorite ale lipsei de percepție și nici nu ajung vreodată într-un loc nou. Ei pot avea Shanghai, Berlin sau Veneția într-un pachet de destinații pe care nici nu trebuie să-l deschidă. În 1961, TWA a început să dea filme noi pentru zborurile sale transatlantice, astfel încât puteai vizita Portugalia, California sau orice alt loc în timp ce erai pe drum către, să zicem, Olanda. În acest fel, însăși lumea devenea un soi de muzeu al obiectelor întâlnite anterior în alt mediu. Este binecunoscut faptul că până și curatorii de muzeu preferă adesea tablourile viu colorate originalelor diferiților artiști. În același mod, turistul care ajunge la turnul înclinat din Pisa sau la Marele Canion din Arizona nu trebuie decât să-și studieze reacțiile în fața unui lucru care îi era deja familiar și căruia îi poate face el însuși poze.

Dacă ne lamentăm ca pachetul turistic — ca și fotografia — se ieftinește și se degradează din cauza accesului prea ușor la orice obiectiv, înseamnă că am omis esențialul. Înseamnă să facem judecăți de valoare cu referințe *fixe* asupra perspectivei fragmentare a culturii literare. De altfel, este același lucru cu a susține că un peisaj literar este superior unui jurnal de călătorie filmat. Pentru conștiința neantrenată, toate cărțile și filmele, ca și toate călătoriile, sunt la fel de banale și de sărace ca experiență. Accesul dificil nu conferă adecvarea percepției, deși poate învălui un obiect într-o aură de pseudovalori, ca de pildă în cazul unei pietre prețioase, al unei vedete sau al unui venerabil maestru. Și astfel ajungem la miezul factual al „pseudoevenimentului", o etichetă aplicată tuturor noilor media, în general, datorită puterii lor de a imprima vieții noastre noi șabloane prin accelerarea celor vechi. Este necesar să remarcăm că aceeași putere insidioasă a fost atribuită odinioară *vechilor* media, inclusiv limbajului. Toate media există pentru a ne investi viețile cu percepții artificiale și valori arbitrare.

Toate înțelesurile se modifică din cauza accelerării, deoarece toate șabloanele interdependenței personale și politice se schimbă datorită oricărei accelerări a informației. Sunt oameni care simt în mod acut că accelerarea a sărăcit lumea schimbându-i formele de interrelaționare umană. Nu e nimic nou sau ciudat în preferința parohială pentru acele pseudoevenimente care s-a întâmplat să intre în alcătuirea societății exact înainte de revoluția electrică a acestui secol. Cel care studiază

media ajunge destul de rapid să se aştepte ca orice media nouă, din orice perioadă, să fie clasificată drept *pseudo* de către cei care au prins şablonul formelor media anterioare, indiferent care ar fi fost acestea. Aceasta pare să fie o trăsătură firească, ba chiar amiabilă, care asigură un grad maxim de continuitate şi permanenţă socială în mijlocul schimbărilor şi al inovaţiilor. Numai că tot spiritul conservator din lume nu-şi poate permite nici măcar o rezistenţă simbolică la valul care mătură totul specific noilor media electrice. Pe o autostradă în mişcare, vehiculul care dă înapoi accelerează faţă de situaţia autostrăzii. Acesta pare să fie şi statutul ironic al reacţionarului cultural. Când trendul este într-o anumită direcţie, rezistenţa reacţionarului asigură o viteză mai mare a schimbării. Controlul schimbării ar consta în mişcarea nu împreună cu ea, ci înaintea sa. Anticiparea conferă puterea de a devia şi controla forţa. În acest fel ne simţim că un om care a fost gonit de la jocul său de baseball din parc de invazia unor fani dezlănţuiţi care aşteaptă sosirea unei vedete de film. Nici nu apucăm să ne uităm la un eveniment, că acesta este acoperit de alt gen de eveniment, în acelaşi mod în care viaţa occidentală pare, pentru oamenii tribali, o serie lungă de *pregătiri pentru viaţă*. Dar postura preferată a omului cunoscător de carte este de mult timp „să privească alarmat" sau „să arate cu mândrie", în timp ce ignoră cu consecvenţă ceea ce se întâmplă.

Un vast domeniu de influenţă fotografică ce ne afectează vieţile este lumea ambalajelor şi a afişajului, în general organizarea magazinelor de orice fel. Ziarul care putea face reclama oricărui produs pe o pagină a dat naştere rapid magazinelor care ofereau toate felurile de produse sub acelaşi acoperiş. În ziua de azi, descentralizarea într-o puzderie de magazine mai mici din mall-uri este parţial opera maşinilor, parţial rezultatul televiziunii. Dar fotografia încă mai exercită o oarecare presiune centralizatoare în catalogul de comenzi prin poştă. Şi totuşi firmele de comenzi prin poştă au simţit iniţial nu numai forţele centralizatoare ale căilor ferate şi ale poştei, dar şi, în acelaşi timp, puterea descentralizatoare a telegrafului. Afacerea Sears Roebuck se trage direct din utilizarea telegrafului de către şefii de gară. Aceşti oameni şi-au dat seama că se putea pune capăt risipei bunurilor pe

calea ferată cu ajutorul vitezei cu care telegraful redirecționa și reconcentra.

Rețeaua complexă de media, altele decât fotografia care apare în lumea comerțului, este mai ușor de identificat în lumea sportului. Ca un exemplu, camera foto a presei a contribuit la schimbări radicale ale jocului de fotbal american. O fotografie de presă a unor jucători de fotbal bătuți măr, la meciul dintre Pennsylvania și Swarthmore, a ajuns în 1905 în atenția președintelui Teddy Roosevelt. Acesta a fost atât de furios la vederea pozei lui Bob Maxwell, de la Swarthmore, zdrobit, încât a emis un ultimatum imediat — dacă mai continuă jocul dur, va aboli jocul printr-un decret. Efectul a fost același cu al șocantelor rapoarte telegrafice din Crimeea ale lui Russell, care au creat imaginea și rolul lui Florence Nightingale.

Nu mai puțin drastic a fost efectul reportajului foto cu privire la viața bogătașilor. „Consumul ostentativ" își datorează existența mai puțin lui Veblen cât fotografului de presă, care începuse să invadeze locurile de distracție ale celor foarte bogați. Vederea oamenilor care comandau de băut în timp ce erau călare, la barurile din cluburi, a provocat o reacție publică de aversiune care în America i-a împins pe bogătași pe calea mediocrității și obscurității, pe care nu au mai abandonat-o de atunci. Din cauza fotografiei, nu mai era sigur să ieși la rampă, pentru că astfel de aspecte flagrante ale puterii erau autodistructive. Pe de altă parte, faza de film a fotografiei a creat o nouă aristocrație, a actorilor și actrițelor, care dramatizau, pe ecran și în afara lui, fantasmele consumului ostentativ pe care bogătașii nu și le-au mai putut împlini. Filmul a dovedit puterea magică a fotografiei oferind un ambalaj de dimensiuni plutocratice pentru toate Cenușăresele lumii.

*The Gutenberg Galaxy* oferă fundalul necesar studierii ascensiunii rapide a noilor valori vizuale după apariția tiparului cu caractere mobile. „Un loc pentru toate și toate la locul lor" reprezintă o caracteristică nu numai a aranjamentului fonturilor sale, dar a întregului spectru al organizării umane a cunoașterii și acțiunii începând cu secolul al XVI-lea până în ziua de azi. Până și viața lăuntrică a sentimentelor și emoțiilor a început să fie structurată, ordonată și

analizată după modelul peisajelor pictoriale separate, după cum explică Christopher Hussey în fascinantul sau studiu *The Picturesque*. Această analiză pictorială a vieții lăuntrice apărea la mai bine de o sută de ani de la inventarea fotografiei de către Talbot, la 1839. Fotografia, prin faptul că putea împinge delimitarea pictorială a obiectelor naturale mult mai departe decât o puteau face pictura sau limba, a avut un efect *de inversare*. Conferind obiectelor un mijloc de a se autodelimita, de a realiza o „propoziție fără sintaxă", fotografia a dat impulsul pentru o delimitare a vieții lăuntrice. Propoziție fără sintaxă sau verbalizare era de fapt o propoziție prin intermediul gesticulației, mimicii și al *gestalt*-ului. Această nouă dimensiune a deschis inspecției umane *le pasage intèrieur*, sau țările minții, pentru poeți ca Baudelaire și Rimbaud. Poeții și pictorii au invadat acest peisaj lăuntric cu mult înainte ca Freud și Jung să-și aducă aparatele foto și carnetelele pentru a surprinde stările minții. Poate cel mai spectaculos dintre toți a fost Claude Bernard, a cărui *Introduction to the Study of Experimental Medicine* a introdus știința în *le milieu intèrieur* al corpului exact în momentul în care poeții făceau același lucru pentru lumea percepției și a sentimentelor.

Este important să remarcăm faptul că acest stadiu suprem al pictorializării era o inversare e șablonului. Viața corpului și a minții observată de Baudelaire și Bernard nu era deloc fotografică, ci se constituia într-un set nonvizual de relații asemănătoare celor pe care, de pildă, fizicianul le întâlnise prin intermediul noilor progrese în matematică și statistică. Se mai poate spune despre fotografie și că a adus în atenția omului lumea infravizuală a bacteriilor, care l-a costat pe Pasteur cariera în medicină din cauza colegilor indignați. Așa cum pictorul Samuel Morse se proiectase neintenționat în lumea nonvizuală a telegrafului, tot așa și fotografia transcende pictorialul capturându-i gesturile lăuntrice și posturile, atât ale corpului cât și ale minții, și dând naștere noilor lumi ale endocrinologiei și pshihopatologiei.

De aceea, înțelegerea mediului fotografiei este aproape imposibilă dacă nu înțelegem relațiile ei cu celelalte media, vechi și noi. Pentru că media, ca extensie a sistemului nostru nervos și fizic, constituie

o lume de interacțiuni biochimice care trebuie să caute în permanență un nou echilibru pe măsură ce apar noi extensii. În America, oamenii își tolerează imaginea din oglindă sau din poză, dar nu se simt în largul lor dacă-și aud vocile înregistrate. Lumea fotografiei și cea a vizualului sunt zone sigure ale anesteziei.

# 21

# Presa:
# Guvernarea prin scurgerea de informații

*Prefața lui McLuhan ne furnizează o definiție explicită a unei expresii asociate destul de des cu știrile,* interesul general: *„un termen tehnic ce descrie procesul care are loc atunci când o multitudine de pagini dintr-o carte sau informații sunt aranjate sub forma unui mozaic pe o foaie". Cât despre funcția presei, el o definește drept o contradicție, deoarece este „o tehnologie individualistă destinată creionării și dezvăluirii atitudinilor de grup". Ca peste tot, legătura dintre prima tehnologie utilizată de om, limbajul, și subiectul în discuție este evidențiată cu referințe la inevitabilele etape de transformare prin care trece prima: „Addison și Steele au adus la același nivel discursul scris cu cuvântul tipărit, îndepărtându-l de varietatea de nuanțe și tonuri ale limbajului vorbit, și chiar de cuvântul scris de mână." Cu un secol înaintea lui Addison și Steele, Thomas Nashe a studiat la Cambridge și a călătorit în străinătate, înainte de a ajunge la Londra „pentru a-și câștiga o existență precară din scrierile sale"* (Chambers Biographical Dictionary)*. Scrierile lui Nashe l-au plasat în vâltoarea jurnalismului, până când McLuhan i-a atras atenția asupra complexității sferei de cuprindere a lucrării de dizertație pentru teza de doctorat la Universitatea Cambridge. Sâmburele studiilor lui McLuhan referitoare la mass-media este clar detectabil în acea lucrare de dizertație; în acest capitol, cititorul găsește singura mențiune cu privire la Nashe din* Să înțelegem media.

*Editorul*

Titlul unui comunicat de presă dat de Associated Press (pe data de 25 februarie 1963) suna astfel:

PRESA ÎNVINUITĂ PENTRU SUCCES
KENNEDY REACȚIONEAZĂ LA ȘTIRI ÎNTR-O MANIERĂ ÎNDRĂZNEAȚĂ, SUBTILĂ ȘI CINICĂ, SUSȚINE KROCK

Arthur Krock este citat cu afirmația că „principiul vinii se sprijină pe procesul tipărit și electronic în sine". Acesta poate părea un alt mod de a spune că „istoria e de vină". Dar consecințele informațiilor transmise pe cale electronică sunt acelea care fac necesară existența unui scop artistic deliberat în plasarea și administrarea știrilor. În diplomație, aceeași viteză de propagare a informațiilor pe cale electronică face ca deciziile să fie anunțate înainte ca acestea să fie luate, pentru a se constata diferitele reacții de răspuns care ar putea fi provocate atunci când se vor lua astfel de decizii. O astfel de procedură, inevitabilă datorită vitezei de propagare pe cale electronică ce implică întreaga societate în procesul de luare a deciziilor, șochează vechii jurnaliști deoarece elimină toate punctele de vedere prestabilite. Pe măsură ce viteza de difuzare a informațiilor crește, există tendința ca politica să treacă de la reprezentarea și delegarea constituenților săi la imediata implicare a întregii comunități în cadrul actelor centrale de luare a deciziilor. Difuzarea informațiilor cu viteze mai mici face ca reprezentarea și delegarea să fie obligatorii. Punctele de vedere ale diferitelor sectoare de interes public de la care se așteaptă să fie supuse procesării și judecății restului comunității sunt asociate cu delegarea. Când viteza electronică este introdusă într-o organizație cu un grad de delegare și reprezentare atât de ridicat, această organizație învechită poate deveni funcțională numai cu ajutorul unor subterfugii și schimbări. Aceste aspecte uimesc observatorii, aceștia considerându-le trădări majore ale obiectivelor și scopurilor originale ale formelor prestabilite.

Tema majoră a presei poate fi administrată doar prin contact direct cu modelele formale ale subiectului în discuție. Astfel, este

necesar să afirmăm odată pentru totdeauna că „interesul general" este un termen tehnic care denotă procesul care are loc atunci când o multitudine de pagini dintr-o carte sau informații sunt aranjate sub forma unui mozaic pe o foaie. Cartea este o formă de confesiune personală ce furnizează „un punct de vedere". Presa reprezintă o formă confesională de grup care produce o participare colectivă. Presa poate „colora" evenimentele, prin utilizarea sau neutilizarea lor. Dar tocmai expunerea colectivă zilnică a materialelor multiple în juxtapunere este cea care conferă presei dimensiunea complexă a interesului uman.

Forma cărții nu este un mozaic comun sau o imagine colectivă, ci o voce personală. Unul din neașteptatele efecte ale televiziunii asupra presei a fost creșterea popularității cotidianelor *Times* și *Newsweek*. În mod inexplicabil pentru acestea și fără niciun alt efort pentru realizarea abonamentelor, producția lor s-a dublat de la apariția televiziunii. Aceste două cotidiane au în mare parte formatul unui mozaic, nefurnizând ferestre către lume precum obișnuiau să o facă vechile reviste ilustrate, ci imagini colective ale societății în acțiune. Dacă cititorul unei reviste ilustrate este pasiv, cel al unei reviste de știri devine mai implicat în realizarea înțelesurilor pentru imaginea colectivă. Astfel, obiceiul implicării televiziunii în imaginea tip mozaic a crescut considerabil farmecul acestor reviste de știri, diminuând în același timp atracția celorlalte pictoriale.

Și cartea, și ziarul au caracter confesional, creând efectul de poveste personală prin simpla lor formă, indiferent de conținut. După cum paginile cărții dezvăluie povestea personală a aventurilor mentale ale autorului, așa și paginile de presă ne dezvăluie povestea personală a unei comunități în acțiune și interacțiune. Tocmai pentru acest motiv presa pare să-și îndeplinească atribuțiile atunci când dezvăluie partea neplăcută a lucrurilor. Știrile reale sunt știri neplăcute — știri neplăcute *despre* cineva sau *pentru* cineva. În 1962, când trecuseră luni de zile de când nu mai apăruse un ziar în Minneapolis, șeful poliției a spus: „Desigur, îmi lipsesc știrile, dar atâta timp cât am slujba asta, sper să nu mai reapară niciun ziar. Sunt comise mai puține crime în comunitate dacă nu există un ziar care să vehiculeze astfel de știri".

Chiar înainte de răspândirea telegrafului, ziarul secolului al XIX-lea a parcurs o etapă lungă către obținerea unei forme mozaicale. Tiparul rotativ cu aburi fost utilizat cu decenii înaintea apariției electricității; dar culegerea manuală a fost mai satisfăcătoare ca orice alt mijloc mecanic până la dezvoltarea linotipului în jurul anilor 1890. Cu linotipul, tiparul își putea ajusta mai mult forma pentru adunarea știrilor telegrafului și tipărirea știrilor de către tiparul rotativ. Este tipic și semnificativ că răspunsul linotipului la încetineala de lungă durată a culegătoriei să nu vină de la cei direct implicați în problemă. Au fost cheltuite în van averi pe mașinile de cules litere în căutarea unui mod rapid de a tipări și reproduce întocmai însemnări stenografiate, înainte ca James Clephane să găsească o modalitate de a combina mașina de scris cu culegătoria. *Mașina de scris* a fost cea care a rezolvat problema complet diferită a *culegătoriei.* Astăzi, publicarea cărților și a ziarelor depinde de mașina de scris.

Accelerarea culegerii și tipăririi informaților a dus în mod normal la apariția noilor forme de aranjare a materialelor pentru cititori. Pe la 1830, poetul francez Lamartine a spus „Cartea apare prea târziu", atrăgând astfel atenția asupra faptului că ziarul și cartea sunt forme total diferite. Atunci când culegerea literelor și colectarea știrilor se încetinește, apare o schimbare, nu numai în modul de tehnoredactare a cotidianului, dar și în stilul celor care scriu. Prima schimbare majoră a stilului a apărut la începutul secolului al XVIII-lea, când celebrele cotidiane *Tatler* și *Spectator* ale lui Addison și Steele au descoperit o nouă tehnică de scriere, care să se potrivească cu forma cuvântului tipărit. Este vorba despre tehnica echitonului. Aceasta consta în menținerea unui singur nivel al tonului și atitudinii față de cititor pe parcursul întregului articol. Cu ajutorul acestei descoperiri, Addison și Steele au adus la același nivel discursul scris cu cuvântul tipărit, îndepărtându-l de varietatea de nuanțe și tonuri ale limbajului vorbit, și chiar de cuvântul scris de mână. Telegraful a separat din nou limbajul de cuvântul tipărit, începând să producă zgomote stranii numite titluri, journaleză și telegrafeză — fenomene care încă provoacă neîncrederea comunității literare din cauza manierismelor lor de echiton trufaș care mimează uniformitatea tipografică. Titlurile produc efecte cum ar fi:

BĂRBIERUL ÎȘI ȘLEFUIEȘTE AMIGDALELE
PENTRU EVENIMENTUL ORGANIZAT PENTRU OAMENII ÎN VÂRSTĂ,

ce se referă la Sal (bărbierul) Maglie, artistul oacheș cu bâtă de baseball, fan al echipei Brooklyn Dodgers, când urma să țină un discurs la o cină organizată de Ball Club. Aceeași comunitate admiră varietatea tonalității și vigorii lui Aretino, Rabelais și Nashe, aceștia scriind proză înainte ca presiunea tiparului să devină destul de puternică pentru a reduce gesturile limbajului la o linearitate uniformă. Discutând cu un economist care era membru într-o comisie de ajutorare a șomerilor, l-am întrebat dacă el considera citirea ziarului o formă de angajare plătită. Nu m-am înșelat când am presupus că va părea neîncrezător. Cu toate acestea, toate formele media care amestecă reclamele cu alte programe reprezintă o formă de „lectură plătită". În anii următori, când copiii vor fi plătiți să citească, profesorii vor recunoaște presa de senzație drept precursoarea lecturii plătite. Un motiv care îngreuna recunoașterea acestui fapt în trecut a fost faptul că procesarea și circularea informațiilor nu a constituit afacerea principală în domeniile industrial și mecanic. Totuși, este în mod clar afacerea predominantă și calea principală de înstărire în lumea electricității. La sfârșitul erei mecanice, oamenii încă își imaginau că presa și radioul și chiar televiziunea erau simple mijloace de informare plătite de către fabricanții și utilizatorii de „hardware" gen mașini, săpun și benzină. Pe măsură ce automatizarea câștigă teren, devine clar că *informațiile* sunt bunul cel mai de preț și că produsele în stare solidă sunt doar întâmplătoare în procesul de circulație a informațiilor. Etapele inițiale prin care informațiile au devenit principalul bun economic al erei electrice au fost adumbrite de modalitățile în care publicitatea și spectacolul îndepărtează oamenii de la calea cea dreaptă. Companiile plătesc pentru spațiul și timpul alocat în ziare, reviste, radio și televiziune; cu alte cuvinte, cumpără o parte din cititor, ascultător sau spectator, exact ca și cum ne-ar închiria casele pentru o ședință publică. Ar plăti cu bucurie direct cititorul, ascultătorul sau spectatorul pentru timpul și atenția acordate, dacă ar ști cum să o facă. Singura modalitate concepută până în prezent este să facă un spectacol gratuit. În America, filmele nu au

spații pentru reclamă pe timpul difuzării, deoarece filmul în sine este cea mai mare formă de publicitate pentru bunurile consumatorului.

Cei care deplâng frivolitatea presei și forma sa naturală de expunere către grup ignoră pur și simplu natura mediului și cer ca acesta să fie o carte, după cum este tendința în Europa. Cartea a apărut în Europa Occidentală cu mult înaintea ziarului; dar Rusia și partea centrală a Europei au dezvoltat cartea și ziarul aproape în aceeași perioadă, cu specificația că nu au amestecat niciodată cele două forme. Jurnalismul practicat de aceste țări exclude punctul de vedere personal al mandarinului literar. Jurnaliștii englezi și americani au avut întotdeauna tendința de a exploata forma mozaicală a formatului ziarului cu scopul de a prezenta varietatea discontinuă și incongruența vieții de zi cu zi. Cererile monotone ale comunității literare — aceea ca ziarul să păstreze o formă mozaicală doar pentru a prezenta un punct de vedere fix cu privire la un singur plan de perspectivă — reprezintă un eșec. Este ca și cum publicul ar cere deodată ca magazinele universale să comercializeze doar un singur fel de produs.

Reclamele (și rapoartele de evoluție a bursei) reprezintă principiul fundamental al presei. Dacă ar fi descoperită o sursă alternativă de acces facil la aceste informații zilnice atât de diverse, presa s-ar prăbuși. Radioul și televiziunea pot prezenta sport, știri, seriale de comedie și filme. Editorialul, care este o trăsătură a ziarului specifică cărții, a fost ignorat mulți ani, în afara cazului în care a apărut în formă de știri sau reclamă plătită.

Dacă presa noastră este, în principal, un serviciu de divertisment gratuit plătit de companiile care vor să cumpere cititorii, presa rusească este *in toto* procedeul de bază în promovarea industriei. Dacă noi utilizăm știri, fie politice, fie personale, drept divertisment în vederea captării atenției cititorilor, rușii le folosesc ca mijloc de promovare a economiei. Știrile lor din viața politică au aceeași seriozitate agresivă și poziție ca și cea a unui sponsor dintr-o reclamă americană. Este puțin probabil ca o cultură ce primește ziarul cu întârziere (pentru aceleași motive pentru care procesul de industrializare este întârziat) și o alta care acceptă presa drept o formă a cărții și consideră industria drept o acțiune politică de grup să caute amuzament în știri. Chiar și

în America, oamenii instruiți au capacități insuficiente în a înțelege varietățile iconografice ale lumii. Reclamele sunt ignorate sau deplânse și rareori analizate sau savurate.

Oricine crede că presa are aceeași atribuție în America și Rusia, sau în Franța și China, înseamnă că nu este la curent cu acest mediu. Trebuie să presupunem că această ignoranță a formelor media este caracteristică numai occidentalilor și că rușii știu cum să corecteze tendința acestora pentru a-i înțelege adevăratul sens? Sau oamenii presupun vag că șefii de stat din diferitele țări ale lumii știu că ziarul are efecte diverse în diferite culturi? Nu există niciun fundament pentru astfel de presupuneri. Necunoașterea naturii imperceptibile sau latente a presei este la fel de obișnuită la politicieni ca și la analiștii politici. De exemplu, în Rusia orală *Pravda* și *Izvestia* se ocupă de știrile locale, dar subiectele internaționale importante vin din Occident prin intermediul Radio Moscova. În America vizuală, radioul și televiziunea transmit știrile locale, pe când subiectele internaționale sunt tratate în *Time* sau *The New York Times.* Din punctul de vedere al serviciului ce furnizează știri externe, lipsa de rafinament a postului Vocea Americii nu se compară în niciun fel cu rafinamentul BBC-ului și al Radio Moscova, dar ce-i lipsește din conținutul verbal se compensează prin valoarea de divertisment a jazz-ului american. Implicațiile acestei diferențe în gradul de stres sunt importante în vederea înțelegerii diferitelor opinii și decizii caracteristice unei culturi orale, spre deosebire de cea vizuală.

Un prieten de-al meu care a încercat să predea câte ceva despre formele media la clasele V–VIII a rămas uimit de răspunsul unanim pe care l-a primit. Elevii nu au acceptat nici măcar o clipă sugestia că presa sau alte mijloace publice de comunicare ar putea fi folosite cu intenții reprobabile. Ei au simțit că aceasta ar fi similar cu poluarea aerului sau a rezervelor de apă, nepărându-li-se că prietenii și rudele lor angajați în media ar putea să se coboare la un astfel de nivel al corupției. Această percepție greșită este urmarea tocmai a atenției date „conținutului" formelor noastre media, în timp ce forma este ignorată, indiferent că este vorba despre radio, presă sau limba engleză însăși. Au existat nenumărați Newton Minow (fost șef al Comisiei Federale

a Comunicațiilor) care au vorbit despre Deșertul Media, oameni care nu știau nimic despre nicio formă media. Aceștia își imaginează că un ton mai serios și o temă mai austeră ar putea ridica nivelul cărții, presei, filmelor și televiziunii. Se înșală în mod grotesc. Ei trebuie numai să-și testeze teoria asupra a cincizeci de cuvinte consecutive în mass-media limbii engleze. Ce s-ar face domnul Minow, ce s-ar face orice companie care-și face publicitate fără clișeele uzitate și demodate ale limbajului popular? Să presupunem că am încerca preț de câteva fraze să ridicăm nivelul conversației noastre în limba engleză înglobând o serie de sentimente sobre și serioase. Ar fi aceasta o metodă de a rezolva problema îmbunătățirii calității mijloacelor de informare publică? Dacă toată engleza ar fi exprimată într-o manieră intelectuală, cu aceeași eleganță și concizie, ar fi mai bine serviți limba și utilizatorii acesteia? Și îmi vine în minte remarca lui Artemus Ward, care a spus că „Shakespeare a scris piese de teatru bune, dar nu ar fi avut succes dacă ar fi lucrat ca reporter la un cotidian din New York. Îi lipseau simțul de a fi *trendy* și imaginația".

Cei pasionați de lectură au iluzia că presa ar fi de mai bună calitate fără existența reclamelor și presiunea exercitată de către companiile care-și fac publicitate. Sondajele efectuate printre cititori i-au uimit până și pe editori cu revelația că ochii rătăcitori ai cititorilor de ziar au aceeași satisfacție în vizualizarea reclamelor, cât și în citirea știrilor. Pe timpul celui de-al Doilea Război Mondial, United Service Organizations a trimis armatei americane subiectele speciale publicate de către principalele reviste americane, fără a include însă reclamele. Cititorii au insistat ca reclamele să fie repuse în reviste. Și pe bună dreptate. Reclamele sunt de departe cea mai bună porțiune a vreunei reviste sau ziar. Producerea unei reclame presupune mult mai multe eforturi și gândire, inteligență și artă decât pentru orice formă de proză a ziarelor și cărților. Reclamele înseamnă *știri*. Ce e în neregulă cu acestea este că sunt întotdeauna știri *bune*. Pentru a putea cântări efectul și a vinde știri bune, este necesar să dispui de multe știri proaste. Mai mult, ziarul este un mijloc fierbinte de informare publică. Trebuie să conțină știri neplăcute pentru a produce intensitate și a implica cititorul. Știrile *adevărate* sunt știri *proaste*, după cum s-a verificat și după

cum poate atesta orice ziar de la începuturile sale. Inundațiile, incendiile, precum și alte dezastre locale, indiferent că au avut loc pe cale terestră, aeriană sau maritimă, depășesc în importanță orice altă grozăvie sau crimă din punct de vedere al *știrilor*. Spre deosebire de știri, reclamele trebuie să își rostească mesajul tare și clar pentru a fi la egalitate cu puterea de răspândire a știrilor proaste.

Comentatorii presei și Senatul american au observat că, de când Senatul a început să cerceteze și subiecte de calitate îndoielnică, și-a asumat un rol superior Congresului. De fapt, cel mai mare dezavantaj al președinției și al executivului în relație cu publicul este că încearcă să fie o sursă de știri bune și de directive nobile. Pe de altă parte, membrii Congresului și ai Senatului au libertatea de a se situa pe partea sordidă a vieții, atât de necesară vitalității presei.

În mod superficial, acest lucru poate părea cinic, în special pentru aceia care își imaginează că forma unui mediu este o problemă de politică și preferințe personale, și pentru care toată media corporatistă, nu numai radioul și presa, dar și limbajul popular vulgar, sunt forme pervertite ale expresivității și experienței umane. Și aici trebuie să insist că ziarul, de la începuturile sale, a tins nu spre forma de carte, dar spre cea mozaicată sau participativă. Odată cu accelerarea colectării și publicării știrilor, această formă elevată a devenit un aspect dominant al societății; pentru că forma mozaicală înseamnă nu un punct de vedere „detașat", ci participare la proces. Pentru acest motiv, presa este inseparabilă de procesul democratic, ba chiar utilizabilă din perspectiva cărții.

Încă o dată, cei aplecați spre lectură au o înțelegere greșită a formei mozaicale colective a presei atunci când se plâng de articolele nesfârșite ce tratează partea imorală a segmentului social. Și cartea, și ziarul sunt consacrate scopului de a revela povestea din culise, fie că este Montaigne cel care oferă cititorului contururile delicate ale gândirii sale, fie că sunt Hearst sau Whitman cei care își fac cunoscute strigătele lor barbare prin lume. Forma tipărită a modului de adresare către public precum și intensitatea cu uniformitatea precisă a repetiției sunt cele care conferă caracterul special de confesiune publică atât cărții, cât și ziarului.

Primele subiecte care prezintă interes pentru oameni sunt cele pe care aceștia deja le cunosc. Dacă am fost martorii vreunui eveniment, fie acesta un meci de fotbal sau prăbușirea bursei sau o furtună de zăpadă, ne reîntoarcem, în primă fază, la expunerea acelei întâmplări. De ce? Răspunsul depinde de înțelegerea oricărei media. De ce le place copiilor să discute despre evenimentele petrecute în ziua respectivă, într-un mod oarecum răutăcios? De ce preferăm romanele și filmele cu teme și personaje familiare? Deoarece a vedea sau a recunoaște experiența proprie într-o formă materială constituie un farmec gratuit al vieții pentru ființele raționale. Experiența transpusă într-o nouă formă literară dezvăluie un *playback* încântător al unei conștientizări vremelnice. Presa accentuează exaltarea pe care ne-o conferă simțurile și utilizând aceste simțuri, putem transpune lumea exterioară în țesătura propriilor ființe. Această exaltare a transpunerii explică de ce este normal ca oamenii să își dorească să își folosească simțurile tot timpul. Acele extensii externe ale simțurilor și aptitudinilor pe care le numim media, le folosim la fel de des pe cât ne folosim ochii și urechile, și din aceleași motive. Pe de altă parte, cei aplecați spre lectură consideră că această continuă folosire a media ca mijloc de pervertire le este nefamiliară în lumea cărților.

Până la acest punct, am discutat despre presă ca fiind o succesoare mozaicală a cărții. Forma mozaicată reprezintă modalitatea imaginii corporative sau colective și necesită o participare intensă. Această participare este mai degrabă colectivă decât singulară, mai degrabă inclusivă decât exclusivă. Celelalte trăsături ale formei acesteia pot fi caracterizate de o serie de puncte de vedere culese din afara formei actuale a presei. De exemplu, din punct de vedere istoric, ziarele au așteptat ca știrile să ajungă la ele. Primul ziar american, scos de către Benjamin Harris în Boston, pe 25 septembrie 1690, anunța că va ieși „o dată pe lună (sau mai devreme, dacă are loc o Aglomerare de Evenimente)". Nimic nu putea indica mai clar ideea conform căreia știrile proveneau din afara ziarului. În astfel de condiții rudimentare de conștientizare, o funcție de bază a ziarului a fost să corecteze zvonurile și știrile orale, așa cum dicționarul poate indica scrierea corectă și înțelesurile tuturor cuvintelor, care au existat și înainte de a beneficia

de dicționare. Imediat după aceea, presa a început să simtă că scopul știrilor nu era numai aducerea lor la cunoștință, dar și colectarea și producerea lor. Ce era vehiculat *în* presă însemna știri. Restul nu reprezenta știri. „El a făcut știrea" reprezintă o expresie destul de ambiguă, de vreme ce a fi în ziar înseamnă „a fi știre" și „a face știrea". Astfel, „a face știri" ca și „a face bine" implică o multitudine de acțiuni, ca și de ficțiuni. Dar presa este o acțiune și ficțiune cotidiană sau un lucru făcut, și se referă la aproape tot ce există în comunitate. Conform formei mozaicale, presa este transpusă într-o imagine colectivă sau secțiune transversală.

Atunci când un critic convențional ca Daniel Boorstin se plânge că scrierea modernă sub pseudonime, teleimprimatorul și serviciile furnizate pe cale telegrafică creează o lume nesubstanțială de „pseudo-evenimente", el spune, de fapt, că nu a analizat niciodată natura vreunui mediu înaintea celor din era electrică. Deoarece caracterul ascuns sau fictiv a infiltrat întotdeauna media, și nu numai pe cele mai noi.

Cu mult înainte ca marile afaceri și corporații să conștientizeze impactul pe care imaginea operațiunilor lor ca ficțiune îl are asupra simțurilor publicului, presa crease deja imaginea comunității ca fiind o serie de acțiuni continue, unite prin data la care se produc. În afara dialectului local utilizat, datele sunt singurul principiu organizator al imaginii comunității reflectate în ziar. Dacă eliminăm data, ziarul de astăzi va fi același cu cel de mâine. Totuși, a citi un ziar vechi de o săptămână și a nu observa că nu este cel de astăzi constituie o experiență deconcertantă. Imediat ce presa a recunoscut că prezentarea știrilor nu este o repetiție de întâmplări și relatări, ci o cauză directă a evenimentelor, au început să se întâmple multe lucruri. Reclamele, până atunci restricționate, au năvălit pe prima pagină a cotidianelor, cu ajutorul lui Barnum, fiind considerate subiecte senzaționale. Agențiile de presă de astăzi privesc ziarul precum ventrilocii păpușile. Pot face ziarul să spună ce vor ele. Se uită la ziar precum pictorii la paletele lor de culori și la tuburile cu pigmenți; din nesfârșitele resurse de evenimente poate fi obținută o varietate nesfârșită de efecte mozaicale. Orice client personal se poate ascunde în spatele unei game variate de tipare și

intonații ale aspectelor publice, interesului general și paragrafelor cu înțelesuri profunde.

Dacă dăm o atenție sporită faptului că presa este o formă de organizare mozaicală și participativă, precum și o lume proprie creată de tine însuți, putem observa de ce este atât de necesară guvernării democratice. Pe tot cuprinsul studiului său referitor la presă, *The Fourth Branch of Government*, Douglas Cater este uimit de faptul că în contextul fragmentării extreme a departamentelor și ramurilor guvernului, presa reușește cumva să mențină relația dintre acestea precum și relația lor cu națiunea. Cater pune accent pe paradoxul că presa este dedicată procesului de curățire prin publicitate, și că totuși, în era electronică a rețelei de abia perceptibile a evenimentelor, multe aspecte trebuie să rămână secrete. Secretul este transpus în participare publică și responsabilitate de către flexibilitatea magică a scurgerilor de știri controlată.

Omul occidental începe să se adapteze la lumea electrică a interdependenței totale prin intermediul unei acomodări ingenioase zilnice. Nicăieri acest proces nu e mai vizibil decât în presă. Presa prezintă contradicția unei tehnologii individualiste dedicate creionării și revelării atitudinilor de grup.

Ar fi bine să observăm acum cum a fost modificată presa de către dezvoltarea recentă a telefonului, radioului și televiziunii. Am văzut deja că telegraful este factorul care a contribuit cel mai mult la crearea imaginii mozaicale a presei moderne, cu trăsăturile acesteia discontinue și nerelaționate. Este mai degrabă imaginea de grup a vieții colective decât orice altă perspectivă sau punct de vedere editorial care se constituie în participant la acest mediu. Pentru pasionații detașați ai culturii private, implicarea fără rușine în cele mai intime aspecte și sentimente umane reprezintă scandalul presei. Prin eliminarea timpului și spațiului în prezentarea știrilor, telegraful a estompat intimitatea formei cărții și a sporit, în schimb, noua imagine publică din presă.

Prima experiență dureroasă a redactorilor de ziar care au vizitat Moscova a fost absența cărților de telefon. O și mai terifiantă revelație a fost absența centralelor telefonice din cadrul departamentelor guvernamentale. Dacă știi numărul, bine, dacă nu, te privește. Cei care studiază media sunt fericiți să citească o sută de volume pentru a

descoperi două astfel de realități. Acestea au reflectat un domeniu vast și întunecat al presei și au evidențiat rolul telefonului văzut din prisma altei culturi. Majoritatea ziariștilor americani își culeg subiectele și procesează datele cu ajutorul telefonului, datorită vitezei și caracterului urgent al procesului oral. Presa noastră locală poate fi comparată cu vița de vie. Ziariștii ruși și europeni sunt, prin comparație, niște oameni de litere. Este o situație paradoxală, dar presa din America are un caracter oral intens, în vreme ce în media orală rusească și europeană, presa are un puternic caracter și funcție literară.

Englezilor le displace telefonul într-atât, încât îl înlocuiesc cu numeroase mesaje electronice. Rușii utilizează telefonul ca simbol, așa cum șefii de trib din Africa folosesc ceasul deșteptător drept un articol obligatoriu al ținutei lor. Forma mozaicală a imaginii presei rusești este percepută ca o formă imediată de unitate și participare tribală. Acele trăsături ale presei pe care le găsim în cea mai mare discordanță cu standardele individuale austere ale culturii literare sunt chiar acelea care o recomandă Partidului Comunist. „Un ziar", a declarat Lenin odată, „este nu numai un mijloc de propagandă colectivă, dar și unul de agitație în masă; este, de asemenea, un mijloc de organizare colectivă." Stalin a numit ziarul „cea mai puternică armă a partidului nostru". Hrușciov îl cita ca fiind „principala noastră armă ideologică". Acești oameni erau în favoarea formei colective a mozaicului presei, cu puterea acesteia de a-și impune propriile supoziții, și nu în favoarea cuvântului tipărit ce exprimă un punct de vedere personal. În Rusia orală, fragmentarea puterilor guvernamentale este un concept necunoscut. Funcția presei de unificator al departamentelor fragmentate le este, de asemenea, necunoscută. Monolitul rusesc are diferite utilizări pentru mozaicul presei. În prezent, Rusia are nevoie de presă (precum noi aveam de carte) pentru a transpune o comunitate tribală și orală într-un soi de cultură vizuală, uniformă, capabilă să susțină un sistem de piață.

În Egipt, presa este necesară pentru a produce naționalismul, acea formă vizuală de unitate care îi smulge pe bărbați din tiparele locale și tribale. În mod paradoxal, radioul s-a impus în Egipt ca factor de regenerare al vechilor triburi. Radioul cu baterie purtat pe cămilă conferă

triburilor beduine o forță și o vitalitate nebănuite până atunci, astfel încât a folosi cuvântul „naționalism" pentru a descrie agitația orală pe care arabii au simțit-o pe calea radioului echivalează cu tăinuirea situației față de noi înșiși. Unitatea poporului vorbitor de limbă arabă se poate produce numai prin intermediul presei. Conceptul de naționalism a rămas necunoscut lumii occidentale până la apariția Renașterii, când Gutenberg a făcut posibilă *vizualizarea* limbii materne într-o ținută uniformă. Radioul nu face nimic pentru a obține unitatea vizuală uniformă atât de necesară naționalismului. Pentru a restricționa ascultarea programelor naționale cu ajutorul radioului, unii guvernanți arabi au promulgat o lege ce interzicea folosirea căștilor audio, impunând de fapt audienței un colectivism tribal. Radioul reinstaurează sensibilitatea tribală și implicarea exclusivă în conexiunea neamului. Pe de altă parte, presa creează o formă de unitate vizuală, nu prea strânsă, care îmbrățișează multe triburi, precum și o diversitate de puncte de vedere personale.

Dacă telegraful a scurtat fraza, și radioul a scurtat articolul de presă, televiziunea a introdus modul interogativ în cadrul jurnalismului. De fapt, presa nu este numai un mozaic telefotografic al comunității umane oră de oră, deoarece tehnologia sa este de asemenea un mozaic format din toate tehnologiile existente. Chiar și atunci când selectează știrile care prezintă interes, presa preferă acele persoane care sunt deja notorii în lumea filmului, radioului, televiziunii și teatrului. Prin această metodă, putem testa natura mediului presei, căci oricine care doar apare în gazetă este un cetățean obișnuit.

Producătorii de tapet au pus recent în vânzare tapet care arată ca un cotidian franțuzesc. Eschimoșii lipesc pagini de revistă pe tavanul igluurilor lor pentru a împiedica infiltrația apei. Dar chiar și un ziar de duzină așezat pe podeaua bucătăriei va dezvălui știri pe care unii nu le-au observat atunci când au citit ziarul. Totuși, indiferent dacă oamenii folosesc presa pentru uz personal în mijloacele de transport în comun sau pentru a se implica în viața comunității în timp ce se bucură de intimitate, forma mozaicală a presei reușește să exercite o funcție complexă, structurată pe mai multe niveluri de conștientizare și participare în grup, pe care cartea nu a putut niciodată să o dețină.

Formatul presei — caracteristicile sale structurale — au fost în mod natural preluate de către poeții de după Baudelaire pentru a evoca o conștientizare inclusivistă. Paginile obișnuite ale ziarului de astăzi nu denotă numai simbolism și suprarealism într-un mod *avangardist*, ci au fost chiar *inspirația* simbolismului și suprarealismului în artă și poezie, după cum poate vedea oricine citește Flaubert sau Rimbaud. Abordate ca o formă de ziar, orice porțiune a romanului lui Joyce, *Ulise*, sau orice poem al lui T.S. Eliot înainte de publicarea lui *Quartels* ar putea fi citit cu mai multă plăcere. La fel se întâmplă și cu continuitatea austeră a culturii cărții care disprețuiește aceste *liaisons dangereuses* din media, în special când e vorba de afacerile scandaloase ale paginii cărții, făcute cu creaturile electronice de cealaltă parte a linotipului.

În ceea ce privește îngrijorarea că publicitatea ucide presa, ar fi bine să întrebăm dacă nu stabilește o ruptură inevitabilă cu mediul cărții. Presa, caracterizată ca imagine colectivă și comună, își asumă o postură naturală de rezistență la procesul de manipulare personală. Orice persoană care începe să facă senzație de parcă ar fi o persoană publică va intra în colimatorul presei. Orice individ care manipulează publicul în folosul propriu poate simți, de asemenea, puterea publicității. De aceea, învelișul invizibilității îi va acoperi în mod normal pe patronii de ziare sau pe cei care le folosesc în mod extensiv în scopuri comerciale. Nu este aceasta explicația obsesiei ciudate pe care cel aplecat spre lectură o are despre faptul că lorzii presei sunt majoritatea corupți? Simplul punct de vedere personal și fragmentar asumat de către cititorii de carte și scriitori găsește motive explicabile pentru ostilitatea împotriva uriașei puteri colective a presei. Ca formă și ca media, cartea și ziarul ar părea la fel de incompatibile precum ar fi oricare alte două mijloace de informare publică. Deținătorii mijloacelor de informare publică se străduiesc întotdeauna să ofere publicului ce dorește, deoarece ei simt că puterea lor constă în *mediu* și nu în *mesajul* transmis, sau în programe.

# 22

# Automobilul:
# Mireasa mecanică

*Odată găsit un joc de cuvinte destul de satisfăcător pentru subtitlul următorului capitol referitor la publicitate, McLuhan a transplantat aici titlul primei lui cărți, precum și primul studiu despre publicitate de lungimea unei cărți,* The Mechanical Bride, *pentru a evoca povestea de dragoste dintre poporul american și automobil. La sfârșitul capitolului precedent, a făcut referire la reacțiile unei culturi dominate de tipografie la „relațiile scandaloase ale paginii cărții făcute cu creaturile electronice de dincolo de linotip". Aici, McLuhan arată clar că aceeași cultură acceptă, în mod pasiv, relația specifică cu creatura mecanică de tipul liniei de asamblare. Dacă „Gutenberg a făcut posibilă transpunerea limbii materne într-o ținută uniformă", compania General Motors a făcut posibil să ai o mireasă fără a o vedea, ca pe o extensie tehnologică a sinelui. Narcis la volan.*

*Editorul*

Iată o știre care captează o mare parte din înțelesul pe care automobilul îl are în relația sa cu viața socială:

> Eram senzațional. Stăteam în Continentalul meu alb, eram îmbrăcat cu o cămașă brodată, de cowboy, din mătase pură, de un alb pur, și cu o pereche de pantaloni negri de gabardină. Lângă mine în mașină stătea cățeaua mea din rasa Marele Danez, de culoare negru închis, cumpărată din Europa, numită Dana von Krupp. Nici că se poate mai bine de-atât.

Cu toate că s-ar putea spune că este adevărată afirmația că americanii sunt niște creaturi pe patru roți și că tineretul american dă mai multă importanță atingerii vârstei de obținere a permisului de conducere decât a celei necesare votării, este adevărat și faptul că mașina a devenit un articol de îmbrăcăminte fără de care ne simțim nesiguri, neechipați și incompleți în mediul urban. Unii observatori insistă totuși că, din punct de vedere simbolistic, casa a înlocuit mașina. Dacă este așa, această trecere poate semnifica o schimbare majoră în preferințele americanilor. Există o neliniște crescândă cu privire la gradul în care automobilele au devenit populația reală a orașelor noastre, fapt ce a rezultat în scăderea nivelului uman, atât în putere, cât și în distanță. Edilii marilor orașe pun la cale moduri și mijloace de a recupera orașele din ghearele intereselor uriașelor firme de transport și de a le reda pietonilor.

Lynn White spune povestea călărețului în armură, în cartea sa *Medieval Technology and Social Change*. Armura de luptă a călărețului, atât de scumpă și totuși obligatorie, a determinat crearea sistemului feudal cooperatist pentru a putea fi plătit acest tip de echipament. Praful de pușcă și piesele de artilerie din vremea Renașterii au pus capăt rolului militar al cavalerului și au înapoiat orașele pietonilor.

Dacă șoferul este cu mult superior din punct de vedere tehnologic și economic călărețului în armură, poate că schimbările produse de electricitate îl vor da jos din mașină și îl vor întoarce către calea

pietonală. „A merge la serviciu" poate fi numai o fază de tranziție, ca de exemplu „a merge la cumpărături". Interesele proprietarilor de magazine au prevăzut de mult posibilitatea efectuării cumpărăturilor prin televiziunea interactivă sau videotelefon. William M. Freeman, scriind pentru *The New York Times* (marți, 15 octombrie 1963), spunea că va avea loc „o tranziție netă de la vehiculele de distribuție de astăzi... Doamna Client va putea comuta canalul pe magazinul preferat. Numărul de identificare a creditului său va fi obținut în mod automat pe calea televiziunii. Articolele vor putea fi vizionate în toată splendoarea culorilor lor. Distanța nu va mai constitui o problemă, de vreme ce, la sfârșitul secolului, consumatorul va putea apela la programele televiziunii în mod direct, indiferent de distanța în mile".

Ce este în neregulă cu toate aceste profeții este că iau drept cadru stabil un aspect — în acest caz, casa și magazinul — care este de fapt primul care va dispărea. Relația în continuă schimbare dintre client și vânzător nu se compară cu tipul schimbător al slujbei în sine, în era automatizării. Este adevărat că a te duce și a te întoarce de la serviciu sunt pe cale de a-și pierde înțelesul pe care îl dețin în prezent. Mașina, ca vehicul, cu sensul de mai sus, va avea utilitatea unui cal. Calul și-a pierdut rolul pe care-l avea în transport, dar a avut o revenire puternică în divertisment. La fel și mașina. Ea nu face parte din viitorul domeniu al transportului. Dacă industria auto, în 1910, s-ar fi simțit destul de puternică să organizeze o conferință cu privire la viitorul cailor, discuția s-ar fi centrat pe descoperirea noilor munci de îndeplinit de către cal precum și pe modul de dresare a acestuia pentru a-i spori utilitatea. Revoluția intensă care a avut loc în domeniul transportului, precum și în renovarea caselor și înfrumusețarea orașelor ar fi fost ignorată. Aplecarea economiei naționale către producția autovehiculelor și oferirea serviciilor relaționate cu acestea, precum și petrecerea timpului liber pentru folosirea mașinilor într-un sistem vast de autostrăzi nu ar fi fost nici măcar luate în considerare. Cu alte cuvinte, cadrul însăși se schimbă odată cu evoluția tehnologiei, și nu doar poza încadrată. În loc să ne gândim la cumpărăturile făcute prin intermediul televiziunii, ar trebui să realizăm că televiziunea interactivă înseamnă sfârșitul shoppingului sub forma pe care o știm în

prezent. Aceeași idee înșelătoare ne domină gândirea cu privire la televiziune și educație. Ne gândim la televiziune ca la un mijloc ajutător întâmplător, când de fapt a transformat deja procesul de educație al adolescenților, indiferent dacă acesta s-a produs acasă sau în mediul educațional.

În anii 1930, când milioane de reviste de divertisment invadau tinerii cu desene sângeroase, nimeni nu a părut să observe că, emoțional, violența milioanelor de mașini ce circulă pe străzile noastre provoca incomparabil mai multă isterie decât orice putea fi tipărit. Dacă am aduna în acest oraș toți rinocerii, hipopotamii și elefanții din lume, nu ar putea reda nici măcar un gram din amenințarea și intensitatea explozivă a experienței zilnice și de fiecare oră a motorului cu combustie internă. Oare se așteaptă ca persoanele să se interiorizeze și să trăiască cu toată această putere și violență explozivă fără a o procesa și transforma într-o formă de fantezie pentru a compensa și balansa acest aspect? În filmele mute ale anilor 1920, multe din secvențe conțineau mașini și polițiști. De vreme ce filmul a fost acceptat drept o iluzie optică, polițistul era principalul pion ce amintea de existența regulilor reale într-o lume a fanteziei. Prin urmare, polițistul ia de-atunci mereu bătaie.

Mașinile anilor 1920 ne apar ca niște dispozitive asamblate în grabă într-un atelier. Legătura lor cu trăsura era încă puternică și clară. Apoi au apărut cauciucurile cu aer, cu interiorul masiv și cu apărători mari ale roților. Unii privesc mașina mare ca o reminiscență a Evului Mediu ce a urmat perioadei naive a primei povești de dragoste dintre America și autovehicul. Dar amuzant este că analiștii vienezi au caracterizat autovehiculul drept un obiect sexual, atrăgând într-un sfârșit atenția asupra faptului că, asemenea albinelor în lumea plantelor, bărbații au fost întotdeauna considerați organele de reproducere ale tehnologiei. Autovehiculul este un obiect sexual nici mai mult nici mai puțin diferit de volan sau ciocan. Ceea ce nu au luat în calcul cercetătorii este faptul că simțul american al formei spațiale s-a schimbat semnificativ de când cu apariția radioului, și chiar și mai mult odată cu apariția televiziunii. Este amăgitor, chiar dacă inofensiv, să încercăm

să înțelegem această schimbare ca pe un bărbat de vârstă mijlocie care încearcă să ajungă la Lolita.

Desigur, au existat câteva programe intense de scădere a efectului puterii automobilului în perioada recentă. Dar dacă ar întreba cineva „Va rezista mașina?" sau „Va mai fi util autovehiculul?", s-ar produce o confuzie și o îndoială instantanee. În mod ciudat, într-o eră atât de evolutivă, când schimbarea a devenit singura constantă din viața noastră, nu ne întrebăm niciodată „Va mai fi utilizat autovehiculul?" Răspunsul este, bineînțeles, „Nu". În era electrică, roata însăși este un concept învechit. La baza industriei sunt oameni care știu că autovehiculul este la fel de trecător, precum a fost soarta scuipătoarei când au intrat în scenă dactilografele. Ce aranjamente s-au făcut pentru a înlătura industria auto din centrul scenei? Simpla învechire a roții nu echivalează cu dispariția acesteia. Înseamnă numai că, precum caligrafia și tipografia, roata va deține de-acum încolo un rol secundar în cultură.

La mijlocul secolului al XIX-lea, un succes uriaș l-au avut autovehiculele cu motor cu aburi. Numai taxele impuse de autoritățile locale din domeniul drumurilor au descurajat utilizarea acestor mașini pe autostrăzi. Cauciucurile pneumatice au fost puse unei mașini cu aburi în Franța, în anul 1887. Americanul Stanley Steamer a început să prospere în 1899. Ford își construise deja primul său autovehicul în 1896, iar compania Ford Motor a fost înființată în 1903. Scânteia electrică a fost cea care a permis motorului să evolueze de la funcționarea sa pe aburi la cea pe benzină. Intersectarea electricității cu forma mecanică nu a declanșat nicicând o forță mai puternică.

Televiziunea a dat o lovitură puternică mașinii americane. Automobilul și linia de asamblare au devenit expresia fundamentală a tehnologiei lui Gutenberg; ceea ce înseamnă procese uniforme și repetabile aplicate tuturor aspectelor slujbei și vieții. Televiziunea a fost cea care a pus sub semnul întrebării toate prezumpțiile mecanice referitoare la uniformitate și standardizare, ca și, în general, toate valorile consumerismului. De asemenea, televiziunea a creat obsesia referitoare la studiile și analizele de profunzime. Cercetarea motivației, care a oferit explicații despre *publicitate* și *instincte primitive*, a fost imediat

acceptată de frenetica lume a directorilor, care avea aceeași părere despre noile gusturi americane, precum a făcut Al Capp atunci când a dat lovitura cu o audiență de 50 000 000 de oameni. Ceva se schimbase. America nu mai era aceeași.

Timp de patruzeci de ani automobilul a fost cel mai important nivelator al spațiului fizic și al diferențierii sociale. Discuția despre automobilul american, considerat simbol, a pierdut întotdeauna din vedere faptul că *puterea* mașinii este cea care dă naștere diferențelor sociale și conferă pietonilor statutul de clasă socială secundară. Mulți oameni au observat că integratorul real sau nivelatorul albilor și negrilor din Sud era automobilul personal și camionul, iar nu exprimarea punctelor de vedere morale. Concluzia simplă și clară cu privire la automobil este că, mai mult decât calul, acesta este o extensie umană care îl transformă pe călăreț într-un superman. Este un mediu de comunicare socială puternic, exploziv. Iar televiziunea, prin satisfacerea gusturilor publicului american și crearea de noi necesități în spațiul înconjurător unic, pe care europenii le-au furnizat în mod prompt, a răsturnat din șa cavalerul american auto. Micile automobile europene îl reduc și mai mult aproape de statutul de pieton. Unii oameni reușesc chiar să le conducă pe trotuar.

Automobilul și-a creat statutul său social prin intermediul cailor-putere. În schimb, automobilul a creat autostrăzi și stațiuni care nu numai că arătau la fel peste tot, dar și erau la fel de disponibile pentru toată lumea. De când cu apariția televiziunii, există în mod frecvent plângeri despre această uniformitate a scenei autovehiculelor și a concediilor. După cum menționează John Keats în atacul său împotriva automobilului și a industriei, în *The Insolent Chariots:* unde poate merge un automobil, merg toate celelalte automobile, și oriunde merg acestea, versiunea de civilizație a automobilului se impune cu siguranță. Este un sentiment relaționat cu televiziunea, care nu este numai împotriva automobilului și standardizării, dar și împotriva lui Gutenberg, și prin aceasta, antiamerican, de asemenea. Desigur, știu că John Keats *nu vrea să spună* acest lucru. Niciodată nu s-a gândit la mijloacele sau la felul în care Gutenberg l-a creat pe Henry Ford, precum și linia de asamblare și cultura standardizată. El știa doar că era la modă să

dezaprobi formele de comunicare unitare, standardizate și vehemente. De aceea, Vance Packard a făcut o avere cu cartea *The Hidden Persuaders*. Acesta a acuzat vehement vechii vânzători și media fierbinte, așa cum o face revista *MAD*. Înainte de apariția televiziunii, aceste gesturi nu ar fi avut niciun rost. Răzbunarea nu ar fi putut avea loc. John Keats ar putea pune sub semnul întrebării gloria centrală a societății americane nestratificată pe clase sociale afirmând că „dacă ai văzut vreo parte a Americii înseamnă că ai văzut-o pe toată", și că automobilul a oferit americanului ocazia de „a deveni din ce în ce mai comun", nu de a călători și a experimenta noi aventuri. Odată cu apariția televiziunii, am căpătat obișnuința de a privi din ce în ce mai des produsele uniforme și repetabile ale industriei cu același dispreț pe care un aristocrat ca Henry James l-ar fi simțit pentru o dinastie a oalelor de noapte în 1890. Este adevărat că automatizarea este pe cale de a ne furniza produse unice, standardizate, ieftine, fabricate la viteza liniei de asamblare. Automatizarea poate produce mașina sau haina comandată, cu mai puțin efort decât au fost fabricate produsele standardizate. Dar produsul unicat nu poate circula pe piața sau liniile noastre de distribuție. Ca urmare, ne îndreptăm către cea mai revoluționară perioadă din istoria marketingului, ca și în celelalte domenii.

Când europenii vizitau America înaintea celui de-al Doilea Război Mondial, obișnuiau să spună: „Dar la voi este comunism!" Ce voiau ei să spună este că la noi nu numai că *existau* bunuri standardizate pe piață, ci și că le avea *toată lumea*. Milionarii noștri nu numai că mâncau numai fulgi de porumb și *hot-dogs*, dar se și considerau ca aparținând clasei de mijloc. Ce altceva mai e de spus? Cum putea fi considerat un milionar „clasă de mijloc" în America, decât cu excepția situației în care avea imaginația creativă a unui artist de a-și construi o viață unică numai pentru el? Este ciudat că europenii asociază uniformitatea mediului și a bunurilor cu comunismul! Și că Lloyd Warner și asociații acestuia vorbesc, în studiile lor asupra marilor orașe americane, despre sistemul de stratificare al claselor sociale din punct de vedere al venitului! Nici cel mai mare venit nu-l poate scoate pe un nord-american din viața sa caracteristică „clasei de mijloc". Cel mai mic venit oferă fiecăruia o parte considerabilă din existența aceleiași

clase de mijloc. De aceea ne-am uniformizat într-un grad destul de ridicat școlile, fabricile, orașele și divertismentul; tocmai pentru că noi suntem oameni cu carte și acceptăm logica uniformității și omogenității care este inerentă tehnologiei lui Gutenberg. Această logică, care nu a fost acceptată în Europa decât foarte recent, a fost deodată pusă sub semnul întrebării în America, de vreme ce rețeaua televiziunii mozaicale a început să pătrundă simțurile poporului american. Când un scriitor popular are ocazia să critice utilizarea automobilului în scopul efectuării călătoriilor, făcând șoferul să pară „din ce în ce mai comun", sistemul vieții americanee pus sub semnul îndoielii.

Numai cu câțiva ani în urmă, Cadillac și-a prezentat modelul „El Dorado Brougham", ca având control anti-scufundare, lonjeroane, bare de protecție de forma unui proiectil, țevi de eșapament la vedere, caroserie fără stâlpi, precum și alte caracteristici exotice împrumutate din alte domenii. Am fost invitați să îl comparăm cu surferii din Hawaii, cu pescăruși zburând ca din pușcă și cu budoarul doamnei de Pompadour. Ar putea revista *MAD* face o prezentare mai bună ca aceasta? În era televiziunii, oricare dintre aceste povești din pădurile Vienei, fabricate de către cercetătorii, poate fi privită ca un scenariu cosmic ideal pentru revista *MAD*. Scenariul a existat întotdeauna de fapt, dar nu a fost difuzat până când publicul televiziunii nu l-a putut urmări.

A considera în mod greșit că mașina este un simbol al poziției sociale, doar pentru că se vrea de la ea să fie orice altceva decât este, înseamnă a înțelege greșit scopul acestui produs foarte recent al erei mecanice, care își modelează forma în conformitate cu tehnologia electrică. Automobilul este o piesă superbă de un mecanism uniformizat și standardizat, adică, este o piesă ce înglobează tehnologia și știința lui Gutenberg, care a creat prima societate din lume nestratificată pe clase sociale. Automobilul i-a oferit cavalerului democrat calul, armura și insolența arogantă într-o singură ofertă, tranformându-l într-o rachetă greșit ghidată. De fapt, automobilul american nu a nivelat în mod descendent, ci ascendent, conform ideilor aristocrate. Creșterea și distribuirea imensă a puterii a constituit, de asemenea, forța egalizatoare a științei și a altor forme de mecanizare. Dorința de a

accepta automobilul drept un simbol de stratificare socială, restricționându-i forma expansivă la utilizarea strictă de către cei în funcții importante, nu este o caracteristică a automobilului și a erei mecanice, ci a forțelor electrice ce pun acum capăt acestei ere mecanice a uniformității și standardizării, recreând conceptele statutului social și ale jocului unui rol.

Când automobilul a apărut prima dată pe piață, a exercitat o presiune mecanică caracterizată prin explozie și separare a funcțiilor. A distrus viața de familie, sau măcar așa a părut, în anii 1920. A separat serviciul de domiciliu, ca niciodată. A împărțit fiecare oraș în douăzeci de cartiere, ca apoi să extindă multe din formele de viață urbană de-a lungul autostrăzilor până când drumul deschis s-a transformat în orășele non-stop. A creat junglele de asfalt și a dus la cimentarea a 40 000 de mile de teren fertil și verde. Odată cu apariția avionului comercial, automobilul și camionul s-au aliat pentru a elimina influența căilor ferate. Astăzi, copiii insistă să meargă cu trenul, de parcă acesta ar fi poștalion sau trăsură: „Înainte să *dispară*, tati!"

Automobilul a redus importanța regiunilor rurale substituindu-le cu un nou peisaj în care mașina era considerată un fel de alergător într-o cursă cu obstacole. În același timp, motorul a distrus orașul, acesta fiind considerat un mediu provizoriu în care se puteau pune bazele familiei. Străzile, chiar și trotuarele, au devenit o imagine prea intensă pentru interacțiunea umană comună. Pe măsură ce orașele se umpleau de străini într-un du-te-vino continuu, chiar și vecinii deveneau străini. Aceasta este istoria automobilului și nu va mai dura mult. Schimbarea gusturilor și a toleranței, de când cu apariția televiziunii, au făcut din automobil un mijloc de transport obositor. Suntem martorii minunii produse de trecerea de pietoni, unde un copil mic are puterea de a opri un camion încărcat cu ciment. Aceeași schimbare a făcut ca orașele mari să fie de nesuportat pentru mulți dintre locuitorii acestora, care nu au mai simțit acest sentiment de zece ani, la fel de bine cum n-au mai simțit plăcere de la citirea revistei *MAD*.

Puterea exercitată în continuare de către automobil în transformarea modelelor de construcție a caselor este foarte vizibilă în felul în care noile bucătării din mediul urban au preluat același rol social

central și multiplu ca și bucătăriile vechilor ferme. Bucătăria unei ferme era punctul cheie de intrare în restul casei, devenind, de asemenea, și centrul ei social. Noua casă provincială face din bucătărie centrul casei, fiind în mod ideal plasată ca loc de acces către și de la automobil. Automobilul a devenit carapacea, acoperișul protector și agresiv atât al orășeanului, cât și al provincialului. Chiar înainte de apariția pe piață a mărcii Volkswagen, observatorii de la nivelul străzii au observat marea asemănare a automobilelor cu insectele cu spatele lucios. În era oamenilor orientați spre simțul tactil, această carapace dură și strălucitoare este considerată unul din argumentele împotriva automobilului. Marile zone de cumpărături au fost create în special pentru oamenii motorizați. Acestea sunt niște insule ciudate care îl fac pe pieton să se simtă singur și dematerializat. Automobilul îl deranjează.

Într-un cuvânt, automobilul a remodernizat toate spațiile care unesc și, în același timp, separă oamenii, și va continua să facă asta în următorii zece ani; moment în care succesorii electrici ai mașinii vor fi evidenți și prezenți.

## 23

# Reclamele: Ținând pasul cu familia Jones

*Acest capitol este partea centrală a tripticului dedicat studiului publicității în scrierile lui McLuhan, începând cu* The Mechanical Bride *și terminând cu* Culture is Our Business. *Capitolul este bogat în remarci referitoare la interacțiunea mijloacelor media pe care publicitatea le-a exploatat pentru a-și spori puterea, și încă și mai bogat în exemple de astfel de interacțiuni ce se dovedesc a fi inevitabile și incontrolabile datorită puterii inerente a oricărui mediu. Dacă McLuhan pare să-și exprime admirația pentru mogulii din domeniul publicității când afirmă că „niciun grup de sociologi nu poate aproxima echipele de agenți de publicitate antrenați în colectarea și procesarea datelor sociale cercetate", este important să ne uităm mai atent și să descoperim referințele sale cu privire la „exploatarea subconștientului", „broscoii minții de pe Madison Avenue" precum și perspectiva omniscientă a „armoniei planificate". McLuhan a aplicat sociologiei abordarea sa centrată pe mijloacele de informare publică în care specifică că „le-a fost ușor naziștilor retribalizați să se simtă superiori consumatorilor americani". Cât despre proiectul atotcuprinzător referitor la înțelegerea media și aducerea acestora în serviciul ordonat la care autorul face referire în introducerea sa, cititorul este invitat să abordeze publicitatea în același spirit jucăuș în care este creată, cu atât mai mult acum, când McLuhan a scris că „orice reclamă plasată într-un nou cadru este distractivă".*

*Editorul*

Există o presiune continuă de a crea cât mai multe reclame pentru imaginea vizuală în contextul multitudinii de motive și dorințe ale audienței. Cu cât participarea audienței crește, cu atât produsul contează mai puțin. Un exemplu extrem este seria de corsete care specifică că „nu este corsetul cel pe care-l simți". Există nevoia de a face astfel încât reclama să includă experiența audienței. Produsul și răspunsul publicului au devenit un model complex unic. Arta de a face publicitate a sfârșit prin a îndeplini vechea definiție a antropologiei ca fiind „știința bărbaților de a accepta femeia". Tendința stabilă în publicitate este de a prezenta produsul ca pe o parte integrantă a scopurilor și proceselor sociale majore. Dispunând de bugete uriașe, artiștii comerciali au avut tendința de a dezvolta reclama în iconuitate, iar aceasta nu reprezintă fragmente sau aspecte specializate, ci imagini uniformizate și comprimate de tip complex. Acestea concentrează o experiență uriașă într-o simplă creionare. Tendința reclamelor este de a se concentra pe imaginea procesului furnizat de producător și nu pe imaginea pe care o are consumatorul cu privire la produs. Imaginea corporativă a procesului include și consumatorul în rol de producător.

Această nouă tendință puternică în industria publicității spre iconuitate a slăbit industria revistelor, în general, și a pictorialelor, în special. Revistele au utilizat îndelung pictorialul în tratarea temelor și a știrilor. Alături de aceste reviste care prezintă imagini și puncte de vedere fragmentare stau și reclamele iconice masive, cu imaginile lor comprimate, ce cuprind producătorul, consumatorul, vânzătorul și societatea într-o singură imagine. Reclamele fac ca toate caracteristici să fie pale, slabe, anemice. Aceste caracteristici aparțin lumii pictoriale vechi, care a precedat reprezentarea mozaicală a televiziunii.

Încrederea puternic mozaicală și iconică pe care o avem în experiența noastră de când cu apariția televiziunii explică paradoxul creșterii tirajului cotidianelor *Time* și *Newsweek*, precum și al unor reviste similare. Aceste reviste prezintă știrile într-o formă mozaicală comprimată, care este o paralelă reală a lumii publicității. Știrile mozaicale nu sunt nici narative, nici prezentate din perspectiva cuiva, nu conțin nici

explicații, nici remarci. Sunt niște imagini corporative profunde ale comunității în acțiune, care invită la participare maximă în cadrul procesului social.

Reclamele par să funcționeze după principiul foarte avansat conform căruia o mică structură sau model într-un baraj redundant de repetiții se va impune singură. Reclamele utilizează principiul zgomotului până la producerea persuasiunii; sunt chiar mecanisme în acord cu procedurile spălării creierului. Acest principiu profund al atacului violent asupra subconștientului poate oferi explicația necesară.

Mulți oameni și-au exprimat neliniștea cu privire la industria publicității din timpurile noastre. Pentru a pune problema într-un mod direct, industria publicității este o încercare necizelată de a extinde principiile automatizării în toate aspectele societății. În mod ideal, scopurile publicității sunt crearea unei armonii programate în mijlocul tuturor impulsurilor, aspirațiilor și strădaniilor umane. Utilizând metode artizanale, industria publicității se îndreaptă către atingerea scopului electronic absolut al unei conștiințe colective. Când tot procesul de producție și consum ajunge să formeze o armonie pre-stabilită cu toate dorințele și eforturile depuse, industria publicității va dispărea prin propriul succes.

De când cu apariția televiziunii, exploatarea subconștientului de către firmele de publicitate a atins apogeul. Experiența televiziunii favorizează mult mai multă conștientizare cu privire la subconștient decât o fac formele prezentărilor agresive din ziare, reviste, filme sau radio. Toleranța senzorială a audienței s-a schimbat; la fel și metodele firmelor de publicitate cu privire la sensibilizarea publicului. În noua lume rece a televiziunii, vechea lume a uitilizatorilor comercializării agresive și a discursului aprins al vânzătorilor are șarmul vechi al melodiilor și stilului vestimentar al anilor 1920. Mort Sahl și Shelley Berman urmează doar, și nu stabilesc, o tendință în a înșela industria publicității. Aceștia au descoperit că trebuie numai să prezinte o reclamă sau un subiect de știri pentru a avea audiență uriașă. Will Rogers a descoperit cu mulți ani în urmă că orice ziar citit cu voce tare pe scena unui teatru este hilar. Același lucru este valabil și în cazul reclamelor de astăzi. Orice reclamă pusă într-un alt cadru este amuzantă.

Acesta este un mod de a spune că orice reclamă tratată în mod conștient este comică. Reclamele nu sunt făcute pentru a fi digerate în mod conștient. Intenția este ca acestea să pară ca niște pilule subliminale pentru subconștient, pentru a exercita o vrajă hipnotică, în special asupra sociologilor. Acesta este unul dintre aspectele edificatoare ale uriașei întreprinderi educaționale pe care noi o numim publicitate, al cărei buget anual de douăsprezece miliarde de dolari egalează bugetul alocat sistemului educațional. Orice reclamă scumpă reprezintă truda, atenția, inteligența, arta și capacitățile mai multor oameni. Elaborarea unei reclame importante dintr-un ziar sau revistă necesită mult mai multă gândire și preocupare decât scrierea articolelor. Orice reclamă costisitoare este construită pe fundațiile testate ale stereotipurilor publice sau seturilor de atitudini prestabilite, la fel de grijuliu cum sunt și blocurile turn construite pe temelii solide. De vreme ce echipe de oameni talentați și receptivi cooperează la crearea unei reclame pentru orice gamă de bunuri impusă de piață, este clar că orice reclamă acceptabilă este o dramatizare viguroasă a unei experiențe colective. Niciun grup de sociologi nu poate categoriza munca echipelor agenților de publicitate în colectarea și procesarea datelor sociale exploatabile. Echipele agențiilor de publicitate au bugete de miliarde de dolari de cheltuit anual pentru cercetarea și testarea reacțiilor; produsele acestor echipe sunt acumulări magnifice de material despre experiențele împărtășite și sentimentele întregii comunități. Desigur, dacă reclamele și-ar avea rădăcina numai în această experiență împărtășită, și-ar pierde efectul imediat, pierzând puterea pe care o au asupra sentimentelor noastre.

Este, desigur, adevărat că reclamele utilizează într-un mod grotesc experiența umană uzuală și testată a comunității. Dacă ar fi să le privim în mod serios, reclamele sunt la fel de nepotrivite ca și folosirea melodiei „Fire argintii țesute în aur" ca muzică pentru striptease. Dar reclamele sunt proiectate cu grijă de către broscoii minții de pe Madison Avenue pentru o expunere semiconștientă. Simpla lor existență este o dovadă, precum și o contribuție la starea de somnambulism a metropolei extenuate.

După cel de-al Doilea Război Mondial, în Italia, un ofițer al armatei americane sensibil la reclame a observat cu părere de rău că italienii îți pot spune numele miniștrilor lor, dar nu și numele bunurilor preferate de către celebritățile italiene. Mai mult, a spus acesta, pe zidurile orașelor italiene erau afișe politice și mai puțin comerciale. El a prezis că nu sunt prea mari speranțe ca italienii să obțină vreun fel de prosperitate sau calm, până când nu vor începe să își facă mai multe griji cu privire la cererile de fulgi de porumb și țigări, decât despre capacitățile personalităților publice. De fapt, ofițerul american a mers atât de departe încât a afirmat că libertatea democratică constă de fapt în ignorarea vieții politice și în atenția acordată amenințării reprezentate de părul murdar, picioarele păroase, intestinele încete, sânii lăsați, gingiile sângerânde, oamenii supraponderali și circulația proastă a sângelui.

Ofițerul avea probabil dreptate. Orice comunitate ce vrea să urgenteze și să maximizeze schimbul de bunuri și servicii trebuie să-și omogenizeze viața socială. Decizia de a obține omogenizarea apare în mod normal la populația cultă din cadrul lumii vorbitoare de limbă engleză. Totuși, este greu ca o cultură orală să fie de acord cu programul omogenizării, deoarece aceasta este mai interesată să transpună mesajul radioului în politici tribale, decât în noi metode de a împinge un Cadillac. Acesta este un motiv care îi făcea pe naziștii retribalizați să se simtă superiori consumatorilor americani. Omul din cadrul unui trib poate detecta foarte ușor lipsurile unei mentalități civilizate. Pe de altă parte, există iluzia specială a societăților culte, conform căreia acestea sunt foarte individualiste, cu un grad înalt de conștientizare. Lumea artistică a acordat o atenție deosebită, în era electrică, secolelor de prelucrare tipografică în modele de uniformitate liniară și repetabilitate fragmentată. Procesul liniar a fost eliminat din cadrul industriei, nu numai din administrație și producție, dar și din divertisment. Noua formă mozaicală a imaginii televiziunii este cea care a înlocuit presupunerile structurale ale lui Gutenberg. Criticii romanului lui William Burroughs, *Prânzul dezgolit*, au făcut aluzie la utilizarea exhaustivă a termenului și metodei „mozaicale" în acest roman. Imaginea televiziunii redă lumea mărcilor standardizate și a bunurilor de

consum ca prea puțin amuzantă. De fapt, motivul este că rețeaua mozaicală a imaginii televiziunii cere atât de multă participare de la audiență, încât creează o nostalgie pentru modurile preconsumeriste ale existenței. O atenție deosebită i se acordă lui Lewis Mumford când acesta prețuiește forma omogenă a orașelor medievale ca fiind relevantă pentru timpul și nevoile noastre din prezent.

Industria publicității a luat avânt numai la sfârșitul secolului trecut, odată cu invenția fotogravurii. Reclamele și pozele au devenit atunci interschimbabile și au continuat în această manieră. Dar și mai important este că pozele au contribuit la creșterea circulației ziarelor și revistelor, ce a dus la sporirea cantității și profitabilității reclamelor. Astăzi, este de neconceput ca o publicație nepictorială, zilnică sau periodică, să aibă mai mult de câteva mii de cititori. Deoarece, atât reclama pictorială, cât și știrea ilustrată furnizează mari cantități de informații recente și chipuri ale personalităților la modă, atât de necesare pentru a ține pasul cu tipul nostru de cultură. Nu ar fi normal și necesar să i se furnizeze tineretului informații cu privire la percepția pe care o are despre această lume grafică și fotografică precum li se oferă despre cea tipografică? De fapt, ei au nevoie de mai multă pregătire în grafică, deoarece arta de a distribui și aranja artiștii în reclame este pe cât de complexă, pe atât de ascunsă.

Unii scriitori au argumentat că revoluția grafică a schimbat accentul pus de cultură, pe imaginile corporative în defavoarea idealurilor personale. Acesta este un mod de a spune că arta fotografică și televiziunea ne seduc, transpunându-ne din perspectiva *cultă* și personală, în lumea complexă și inclusivă a simbolului colectiv. Aceasta este efectul publicității. În loc de a expune un argument sau punct de vedere personal, aceasta oferă un mod de viață care se aplică tuturor sau nimănui. Publicitatea oferă acest punct de vedere argumentat numai cu privire la aspectele irelevante și triviale. De exemplu, o reclamă la o mașină de lux poate fi prezentată prin prisma unei jucării pentru copii, jucărie care zace pe covorașul scump al podelei și sugerează că a îndepărtat zgomotele neplăcute ale automobilului la fel de ușor precum utilizatorul ar putea ridica de pe jos jucăria copilului. Acest tip de imitație nu are nimic de-a face cu jucăriile, fiind doar un truc

pentru a ne distrage atenția, în timp ce imaginea automobilului lucrează asupra audienței hipnotizate. Aceia care și-au petrecut viața protestând împotriva „reclamelor false și amăgitoare" sunt mană cerească pentru cei din industria publicității, precum sunt antialcoolicii pentru cei din industria berii, și criticii cu simț moral pentru autorii de beletristică și industria filmului. Protestatarii sunt cei mai buni catalizatori. De când cu apariția fotografiilor, scopul sloganului unei reclame este la fel de incidental și latent precum este „înțelesul" unui poem pentru poemul în sine, sau cuvintele unei melodii pentru melodie. Cei din înaltele sfere intelectuale nu pot înțelege arta nonverbală a pictorialelor, așa încât fac tot ce pot pentru a-și exprima dezaprobarea fără noimă care conferă putere și autoritate reclamelor. Profunzimea neperceptibilă a mesajelor reclamelor nu este niciodată atacată de către oamenii de cultură, datorită incapacității lor de a observa sau discuta formele nonverbale de semnificație. Ei nu posedă arta de a argumenta cu ajutorul fotografiilor. Când s-a încercat difuzarea mascată a reclamelor la începuturile televiziunii, au fost cuprinși de panică până când s-a renunțat la aceasta. Faptul că tipografia este ea însăși în primul rând subliminală în efect, și fotografiile de asemenea, este un secret păstrat în siguranță față de comunitatea înclinată spre carte.

Odată cu apariția filmelor, întregul model al vieții americane a fost prezentat pe ecran sub forma unei reclame nesfârșite. Orice purtau, foloseau sau mâncau actorii și actrițele era ca o reclamă la care nu s-ar fi visat niciodată. Baia, bucătăria și mașina americană, ca orice altceva, a avut parte de tratamentul din *Arabian Nights.* Rezultatul a fost că toate reclamele din presă trebuiau să arate ca scene dintr-un film. Acestea încă arată așa. Dar accentul a trebuit să mai scadă din intensitate de când cu apariția televiziunii.

Odată cu apariția radioului, reclamele au luat forma unor melodii. Zgomotul și greața ca tehnică de a obține efecte memorabile au devenit procedee universale. Crearea reclamelor și a imaginilor au devenit și rămas singura parte cu adevărat dinamică și în continuă dezvoltare a economiei. Filmul și radioul sunt mijloace fierbinți de informare publică, a căror afirmare a afectat pe toată lumea într-un grad ridicat, oferindu-ne astfel zbuciumații ani 1920. Intenția era să se furnizeze

o platformă imensă și un mandat pentru promovarea vânzărilor drept un mod de viață care a sfârșit cu *Moartea unui comis-voiajor* și apariția televiziunii. Aceste două evenimente nu au coincis în mod întâmplător. Televiziunea a introdus acel model de viață cu „experiență profundă" și *„do-it-youself"* care a distrus imaginea comis-voiajorului agresiv și individualist și a consumatorului docil, la fel cum a mai estompat din imaginea clară a fostelor staruri de cinema. Asta nu înseamnă că Arthur Miller încerca să explice Americii cum funcționa televiziunea înainte de apariția acesteia, cu toate că și-ar fi putut intitula piesa în mod adecvat „Nașterea Specialistului în Relații Publice". Cei care au văzut filmul *World of Comedy* al lui Harold Lloyd își vor aminti surpriza pe care au avut-o când au realizat cât de mult uitaseră din anii 1920. De asemenea, au fost surprinși când au realizat cât de naivi și simpli erau de fapt anii '20. Acea vârstă a vampelor, a șeicilor și a oamenilor peșterii a fost nimic în comparație cu lumea noastră în care copiii citesc revista *MAD* pentru amuzament. Era încă o lume inocentă în expansiune și explozie, în separare și lacrimi. Astăzi experimentăm cu ajutorul televiziunii procesul opus al integrării și interrelaționării care poate fi caracterizat oricum, dar numai inocent nu. Simpla soartă a comis-voiajorului în irezistibilitatea stilului său (modul de a vorbi și produsele sale) seamănă cu simbioza complexă a poziției colective, a procesului și a organizației.

Reclamele s-au dovedit a fi o formă de autodesființare a divertismentului comunității. Au apărut chiar după crezul victorian al muncii și au promis un pământ Beulah al perfecțiunii, unde ar fi posibilă „călcarea cămășilor fără a-ți șifona soțul". Și acum acestea părăsesc produsul de consum individual în favoarea procesului nesfârșit *all-inclusive* care reprezintă imaginea oricărei corporații importante. The Container Corporation of America nu prezintă în reclamele sale pungi și căni de hârtie, ci *funcția* specifică containerului, prin intermediul marii arte. Istoricii și arheologii vor descoperi în viitor că reclamele zilelor noastre sunt cele mai complete și precise reflecții zilnice pe care le-a făcut vreodată o societate asupra întregii sale game de activități. Hieroglifa egipteană e cu mult în urmă în această privință. Prin intermediul televiziunii, cele mai inteligente firme de publicitate și-au făcut reclamă

cu surle și trâmbițe. Într-un cuvânt, au intrat pe sub pielea consumatorului. Pentru că asta înseamnă cel ce privește la TV. El este un scufundător și nu-i mai place lumina puternică a zilei acoperind suprafețele aspre și lucioase, cu toate că trebuie să continue să suporte coloana sonoră zgomotoasă a radioului, care este dureroasă.

# 24

# Jocurile: Extensiile omului

*Acest capitol nu este mai puțin integrat în tabloul studiilor referitoare la media decât oricare altul. Jocurile, în diversitatea lor, reprezintă materia primă pentru moara lui McLuhan; acesta subliniază că „privim rolul acestora ca mijloace de comunicare într-o societate funcționând ca un tot". Ca oricare alt mediu, jocul funcționează ca un traducător sau transformator al experienței umane. McLuhan consideră că încercările timpurii de analiză a jocului sunt deficiente: „Forma oricărui joc are cea mai mare importanță. Teoria jocului, precum teoria informațiilor, a ignorat acest aspect al jocului, precum și circulația informațiilor."*

*Editorul*

Alcoolul și jocurile de noroc au înțelesuri variate în diferite culturi. În lumea noastră occidentală puternic individualistă și fragmentată, „pileala" este un liant social și un mijloc de implicare în festivități. Prin contrast, într-o societate stratificată după modelul tribal, „pileala" este un element distrugător al modelului social, fiind folosită chiar drept o cale de atingere a experienței mistice.

În societățile organizate după modelul tribal, jocurile de noroc, pe de o parte, reprezintă un mijloc bine-venit de efort antreprenorial și inițiativă individuală. Introduse într-o societate individualistă, aceleași jocuri de noroc par să amenințe întreaga ordine socială. Pariurile duc inițiativa personală până la punctul în care structura socială individualistă este luată în râs. Virtutea tribală este un viciu capitalist.

Când bărbații s-au întors acasă din băile de noroi și sânge ale Frontului de Vest din anii 1918 și 1919, au remarcat că Actul de Prohibiție Volstead intrase în vigoare. Acesta reprezenta recunoașterea socială și politică a faptului că războiul ne-a înfrățit și stratificat după modelul tribal până într-atât încât alcoolul reprezenta acum o amenințare la adresa societății individualiste. Când vom fi pregătiți să legalizăm jocurile de noroc, vom anunța lumii (ca și englezii de altfel) sfârșitul societății individualiste și întoarcerea la metodele tribale.

Noi privim umorul ca pe un semn de sănătate dintr-un motiv solid: în amuzament și joacă ne recuperăm persoana integral, care, într-o lume a serviciului zilnic, poate folosi doar o părticică a ființei sale. Philip Deane, în *Captive in Korea*, spune o poveste despre jocuri în contextul unor spălări pe creier succesive, în legătură cu tema noastră.

> A venit și un moment în care m-am oprit din citirea acelor cărți, din exersarea limbii ruse, deoarece, odată cu studiul limbii străine, afirmația absurdă și constantă a început să își pună amprenta, să găsească un răspuns; și am simțit că gândirea începe să-mi obosească, facultățile mele mentale să devină obtuze... apoi ei au făcut o greșeală. Ne-au dat cartea lui Robert Louis Stevenson, *Treasure Island*, în engleză... Am putut citi Marx din nou și am putut să mă

analizez fără frică. Robert Louis Stevenson ne-a luminat sufletele, așa că am început să luăm lecții de dans.

Jocurile sunt o formă de artă populară, reacții colective și sociale la principala direcție urmată de orice cultură. Jocurile, la fel ca instituțiile, sunt extensii ale omului social și ale organismului politic, precum tehnologiile sunt extensii ale organismului animal. Și jocurile și tehnologia sunt factori contra-iritanți sau modalități de a mai diminua stresul acțiunilor specializate din cadrul oricărui grup social. Ca extensii ale răspunsului popular la stresul zilnic, jocurile devin modele credincioase ale unei culturi. Ele încorporează acțiunile și reacțiile unor întregi populații într-o singură imagine dinamică.

Un comunicat dat de Reuters pe data de 13 decembrie 1962, difuzat din Tokio:

LUMEA AFACERILOR ESTE UN CÂMP DE LUPTĂ

Ultima modă a oamenilor de afaceri japonezi este studiul strategiei și al tacticilor militare clasice, pentru a le aplica operațiunilor specifice mediului de afaceri... S-a comunicat faptul că una dintre cele mai importante companii de publicitate din Japonia a impus ca obligatorie pentru angajații săi citirea acestor cărți.

Lungile secole de organizare a societății după modelul rigid tribal au făcut ca Japonia să se situeze acum destul de bine în domeniul afacerilor și al comerțului din perioada electrică. Cu câteva decenii în urmă japonezii au trecut printr-un proces intens de instruire și fragmentare industrială care a dus la eliberarea energiilor individuale agresive. Lucrul strâns în echipă, precum și loialitatea tribală cerute acum de intercomunicarea pe cale electrică îi plasează din nou pe japonezi într-o relație bună cu tradițiile lor ancestrale. Metodele noastre tribale sunt prea vechi pentru a ne putea fi de un folos social. Am început reorganizarea după modelul tribal cu aceeași durere cu care o societate nealfabetizată începe să citească, să scrie și să-și organizeze viața într-un spațiu tridimensional.

Căutările pentru găsirea lui Michael Rockefeller au adus viața unui trib din Noua Guinee în atenția revistei *Life*, cu un an în urmă. Editorii au explicat jocurile de război ale acestei populații:

> Vechii inamici ai poporului Willigiman-Wallalua sunt Wittaia, un popor care le seamănă identic în limbaj, port și tradiții... O dată la o săptămână sau două, Willigiman-Wallalua și inamicii acestuia aranjează o luptă formală într-una din arenele tradiționale de luptă. În comparație cu conflictele catastrofale ale popoarelor „civilizate", aceste lupte seamănă mai mult cu un sport de teren extrem decât cu un război. Fiecare luptă durează doar o singură zi și întotdeauna încetează înainte de lăsarea serii (din cauza pericolului apariției fantomelor) sau când începe să plouă (nimeni nu vrea să își ude părul sau ornamentele). Bărbații știu să folosească armele în mod adecvat — au jucat cu toții jocuri de război de când erau mici — dar, în același timp, toți știu să se ferească, și, prin urmare, sunt foarte rar loviți.
>
> Partea cu adevărat letală a acestui joc primitiv de război nu este lupta formală, ci atacul prin furișare sau ambuscada mascată în care nu numai bărbații, ci și femeile și copiii sunt măcelăriți cu cruzime...
>
> Această vărsare de sânge nesfârșită nu are loc din cauza motivelor uzuale pentru care se duce războiul. Nu se pierde și nu se câștigă niciun teritoriu; nu sunt confiscate bunuri, nici luați ostatici... Ei se luptă pentru că asta le place în mod deosebit, deoarece lupta este o funcție vitală a bărbatului în adevăratul sens al cuvântului și pentru că simt că trebuie să satisfacă și spiritele camarazilor uciși.

Pe scurt, acești oameni consideră astfel de jocuri un fel de model al universului, în al cărui ritm letal pot participa prin intermediul ritualului jocului de război.

Jocurile reprezintă modele teatrale ale vieților noastre psihologice, iar practicarea lor duce la eliberarea tensiunilor interioare. Sunt forme de artă colectivă, populare, conduse după convenții stricte. Străvechile societăți nealfabetizate considerau jocurile modele dramatice reale ale universului sau episoade ale spațiului cosmic. Jocurile

olimpice erau reprezentații teatrale ale morții sau ale eforturilor zeului Soare. Atleții alergau în jurul unei piste împodobite cu semnele zodiacale ce imitau circuitul zilnic al trăsurii soarelui. Rolul spectatorului în cadrul jocurilor și reprezentațiilor teatrale ale războiului cosmic era cel religios. Participarea în cadrul acestor ritualuri menținea universul pe calea cea bună, funcționând, de asemenea, ca o sursă de ajutor a tribului. Tribul sau orașul era o replică vagă a acelui spațiu cosmic, precum erau și jocurile, dansurile și podoabele. Cum a devenit arta un fel de înlocuitor civilizat al jocurilor și ritualurilor magice, este istoria detribalizării în sine, care a avut loc odată cu procesul de alfabetizare. Arta, ca și jocurile, a devenit un ecou mimetic și o formă de eliberare a magiei ancestrale de implicare totală. Pe măsură ce audiența jocurilor și reprezentațiilor teatrale magice devine mai individualistă, rolul artei și al ritualului se schimbă, accentul nemaipunându-se pe spațiul cosmic, ci pe trăirile interioare ale omului, ca în piesele de teatru grecești. Chiar și ritualul devine mai verbal și mai puțin mimetic sau dansant. În cele din urmă, povestirea verbală a lui Homer și Ovidiu a devenit un substitut literar romantic al liturghiei și participării colective. O mare parte a efortului învățaților din secolul trecut din multe domenii a fost axată pe reconstrucția minuțioasă a condițiilor artei și ritualurilor primitive, deoarece a existat ideea că această metodă oferă cheia înțelegerii minții omului primitiv. Totuși, cheia acestei înțelegeri este, de asemenea, prezentă și în noua tehnologie a electricității, recreând în noi înșine într-o manieră profundă condițiile și atitudinile omului primitiv tribal.

Marea atracție a jocurilor din vremurile recente — sporturile populare: baseball, fotbal și hochei pe gheață — considerată drept model de viață psihologică interioară, a început să fie înțeleasă. Ca modele, sunt mai degrabă dramatizări colective ale vieții interioare și nu reprezentanții personale. Ca și limbile materne, toate jocurile sunt mijloace de comunicare interpersonală și nu există sau nu au alt înțeles decât ca extensii ale vieților noastre interioare. Dacă ținem o rachetă de tenis în mână, sau treisprezece cărți de joc, suntem de acord să fim o părticică a mecanismului dinamic într-un context născocit artificial. Nu este acesta motivul pentru care ne plac aceste jocuri mai mult

decât situațiile mimetice din viețile noastre sociale și de la locul de muncă? Nu ne eliberează jocurile preferate de monopolul tiraniei mașinăriei sociale? Cu alte cuvinte, viziunea lui Aristotel cu privire la dramatizare văzută ca o punere în scenă mimetică și eliberare a presiunilor noastre obsedante nu se aplică tuturor tipurilor de jocuri, dans și amuzament? Pentru ca jocurile să fie acceptate, acestea trebuie să redea modelul unei zile obișnuite de lucru. Pe de altă parte, un om sau o societate fără jocuri reprezintă o scufundare în transa zombi a automatizării. Arta și jocurile fac posibilă separarea noastră de presiunile materiale ale vieții convenționale și de rutină, prin actul de observare și autoanalizare. Jocurile ca formă de artă populară ne oferă un mijloc direct de participare în cadrul vieții societății, ceea ce nu ne poate fi oferit de către un singur rol sau o slujbă. De aici, contradicția din sportul „profesionist". Când ușile jocurilor se deschid liber doar către o slujbă de specialist, toată lumea sesizează o incongruență.

Jocurile unui popor spun multe lucruri despre el. Jocurile sunt un fel de paradis ideal ca Disneyland sau un soi de viziune utopică cu ajutorul căreia putem descifra sau completa înțelesul vieții noastre zilnice. Dar ideea de participare este strict limitată pentru omul civilizat. Acesta nu este adeptul participării intense care depășește limitele conștientizării individuale, precum o face cultul indian *darshan*, cu așa experiență mistică a prezenței fizice a unui număr vast de oameni.

Un joc este o mașină care poate funcționa numai dacă jucătorii consimt să devină marionete pentru un timp. Pentru occidentalul individualist, o mare parte din „adaptarea" lui la societate are caracterul unei acceptări personale a cerințelor colective. Jocurile ne ajută la deprinderea acestui tip de adaptare și la găsirea unei modalități de a ne elibera de ea. Incertitudinea rezultatelor concursurilor noastre ne oferă o scuză rațională pentru rigoarea tehnică a regulilor și procedurilor jocului.

Când regulile sociale se schimbă brusc, obiceiurile și ritualurile sociale acceptate anterior pot lua deodată forma principiilor rigide și procedurilor arbitrare ale jocului. *Gamesmanship* a lui Stephen Potter vorbește despre o revoluție socială în Anglia. Englezii se îndreaptă către o egalitate socială și o competiție personală intensă, ce se potrivește cu

egalitatea. Vechile ritualuri ale comportamentului de clasă îndelung acceptate încep să pară acum comice și iraționale, precum inovațiile într-un joc. Cartea lui Dale Carnegie, *How to Win Friends and Influence People*, a fost percepută la început ca un model solemn de înțelepciune socială, dar a părut absurdă savanților. Ce a prezentat Carnegie ca fiind descoperiri importante erau considerate deja ritualuri tehnice uzuale de către cei care fuseseră prinși în mrejele conștientizării freudiene încărcate de psihopatologia vieții de zi cu zi. Iar modelele freudiene de percepție au devenit deja un cod învechit, care reprezenta mai degrabă amuzamentul catartic al unui joc decât un mod de viață.

Tradițiile sociale ale unei generații tind să fie codificate într-un „joc" al viitorului. În cele din urmă, jocul este transmis mai departe ca o glumă, precum un schelet despuiat de carne. Acest lucru este în special valabil în perioadele în care apar atitudini brusc schimbătoare, ce sunt rezultatul apariției unei noi tehnologii radicale. Este rețeaua imaginilor televiziunii, în special, cea care amână pentru un timp moartea baseballului. Aceasta deoarece baseballul este un joc bine organizat, cu poziții fixe și responsabilități specializate desemnate într-o manieră clară, precum acelea existente în era mecanică, cu sarcinile ei bine distribuite, cu al său personal și linie organizatorică administrativă. Televiziunea, ca imagine reprezentativă a noilor metode corporative și participative ale vieții aduse în contextul erei electricității, favorizează elementele de conștientizare uniformă și interdependență socială, care ne îndepărtează de stilul caracteristic al baseballului, cu accentul acestuia pe specializare și poziționare. Odată cu transformarea culturilor, are loc și transformarea jocurilor. Baseballul, care a devenit imaginea elegantă și abstractă a unei societăți industriale ce își trăiește viața la fracțiune de secundă, și-a pierdut relevanța fizică și socială pentru noul nostru mod de viață în noul deceniu al televiziunii. Jocul cu mingea a fost dislocat din centrul vieții sociale americane și transferat la periferie.

Prin contrast, fotbalul american nu este organizat pe poziții, și oricare sau chiar toți jucătorii pot schimba rolurile în timpul partidei. De aceea, fotbalul este un joc care, în prezent, substituie baseballul în accepțiunea generală. Se corelează cu noile cerințe ale jocului

descentralizat în echipă al erei electrice. Informal, putem presupune că strânsa unitate tribală a fotbalului ar face din el un joc cultivat de ruși. Devotamentul lor pentru hocheiul pe gheață și fotbal, două forme individualiste de joc, ar părea prea puțin potrivite nevoilor psihice ale unei societăți colectiviste. Dar Rusia este în principiu o societate orală, tribală, care trece printr-un proces de detribalizare și descoperă de-abia acum individualismul. De aceea, fotbalul și hocheiul pe gheață au la ruși calitatea exotică și utopică a promisiunii pe care nu o au în Occident. Aceasta este calitatea pe care noi avem tendința să o numim „snobism" și am putea deriva alte „snobisme" similare din organizarea curselor de cai, sau a meciurilor de polo călare.

De aceea, jocurile pot oferi o mare varietate de satisfacții. Aici înțelegem că au rolul de mijloc de comunicare în societate, ca un tot unitar. Astfel, pocherul este un joc caracterizat adesea ca fiind expresia tuturor atitudinilor complexe și valorilor nerostite ale unei societăți competitive. Acesta necesită perspicacitate, agresivitate, viclenie și o autocunoaștere corectă. Se spune că femeile nu pot juca pocher bine deoarece le stimulează curiozitatea; iar curiozitatea este fatală în pocher. Pocherul este un joc foarte individualist, unde nu au ce căuta bunătatea sau respectul; contează doar cel care este considerat numărul unu. Privind din această perspectivă, este ușor să îți dai seama de ce războiul a mai fost denumit și sportul regilor. Deoarece regatele sunt pentru monarhi ceea ce sunt proprietățile și venitul personal pentru cetățeni. Regii pot juca pocher cu regatele lor, la fel cum procedează generalii unor armate cu trupele lor. Ei pot juca la cacialma și pot înșela adversarul cu privire la resursele și intențiile lor. Ce detronează războiul de la rangul de joc adevărat este probabil ceea ce detronează și bursa de valori și afacerile — regulile nu sunt pe deplin cunoscute sau acceptate de către toți jucătorii. Mai mult, audiența se implică prea mult în război și în afaceri, la fel cum la amerindieni nu există artă adevărată deoarece *toată lumea* se ocupă cu arta. Arta și jocurile necesită reguli, convenții și spectatori. Ei trebuie să se evidențieze ca modele, dacă se dorește creșterea calității jocului. Deoarece „jocul", fie în viață sau la volan, implică interacțiune. Trebuie să știm să dăm, dar și să primim, sau trebuie să existe dialog între două sau

mai multe persoane în cadrul unui grup. Această calitate se poate diminua sau se poate pierde în orice fel de situație. Echipele mari joacă adesea meciuri de pregătire, fără spectatori. Acest lucru nu înseamnă sport în accepțiunea noastră, deoarece mare parte din calitatea interacțiunii, chiar mediul interacțiunii, este sentimentul conferit de audiență. Rocket Richard, jucătorul canadian de hochei, obișnuia să facă remarci referitoare la acustica slabă a unelor arene. A simțit că pucul lansat din crosa lui zbura datorită vacarmului audienței. Sportul, ca formă populară de artă, nu este doar o expresie de sine, ci un mijloc complex și necesar de interacțiune în cadrul unei culturi.

Arta nu este doar un joc, ci o extensie a conștiinței umane dispuse sub formă de tipare noi și convenționale. Sportul, ca formă de artă populară, este o reacție complexă la acțiunea tipică a societății. Dar arta elevată, pe de altă parte, nu este o reacție, ci o reevaluare a situației culturale complexe. În cartea *The Balcony*, de Jean Genet face referire la anumite persoane pentru o evaluare logică zdrobitoare a nebuniei umane în orgia sa autodistrugătoare. Genet descrie un bordel în mijlocul holocaustului și al revoluției ca pe o imagine atotcuprinzătoare a vieții umane. Ar fi ușor de argumentat că Genet este isteric și că fotbalul oferă o cronică mai reală a vieții decât o face el. Privite ca modele reale ale unor situații sociale complexe, jocurilor le poate lipsi dimensiunea morală, lucru care trebuie acceptat. Poate că există, doar din acest motiv, o nevoie disperată pentru jocuri într-o cultură foarte specializată din punct de vedere al industriei, de vreme ce sunt sigura formă de artă accesibilă multor minți. Adevărata interacțiune se reduce la zero într-o lume specializată, cu sarcini delegate și slujbe fragmentate. Unele societăți înapoiate sau tribale transformate de pe o zi pe alta în forme industriale și specializate de mecanizare nu pot găsi antidotul sportului și al jocurilor pentru a crea o forță care să poată contracara. Acestea se afundă într-o seriozitate cruntă. Oamenii lipsiți de artă și de arta populară a jocurilor tind spre automatism.

Un comentariu asupra diferitelor jocuri jucate în cadrul Parlamentului englez și Camera Deputaților din Franța va reuni experiența din domeniul politic a multor cititori. Englezii au norocul unui parlament cu cele două echipe așezate pe bănci separate, față-n față, în timp

ce francezii, încercând să adopte centralismul prin așezarea deputaților într-un semicerc cu fața la un scaun, au obținut în schimb o multitudine de echipe ce joacă o varietate de jocuri. Pledând pentru unitate, francezii au obținut în schimb anarhie. Britanicii, în încercarea lor de a impune diversitatea, au obținut prea multă unitate. Jucându-și rolul, reprezentantul britanic nu este tentat să facă un efort mental personal, nici să urmărească dezbaterile până când mingea îi este pasată. După cum a spus un critic, dacă băncile nu ar fi așezate față în față, britanicii nu ar putea să facă diferența dintre adevăr și minciună și nu ar deosebi nici inteligența de prostie, decât dacă ar asculta tot ce se vorbește. Și, de vreme ce multe din dezbateri nu au nicio relevanță, ar fi o prostie să le asculți pe toate.

Forma oricărui joc este cel mai important aspect. Teoria jocului, precum teoria informațiilor, a ignorat aspectul jocurilor și al circulației informațiilor. Ambele teorii s-au ocupat cu conținutul informațional al sistemelor și au remarcat factorii de „zgomot" și „decepție" care derivă de la date. Acest lucru seamănă cu abordarea unui tablou sau a unei partituri muzicale din punct de vedere al conținutului. Cu alte cuvinte, miezul structural al experienței se pierde garantat. Deoarece nu cine joacă sau rezultatul jocului este ceea ce dă relevanță vieților noastre interioare, ci modelul jocului; la fel se întâmplă și cu circulația informațiilor. Selectarea simțurilor pe care le folosim este cea care face diferența dintre, să spunem, fotograf și telegraf. În artă, amestecul special al simțurilor noastre în mediul utilizat este foarte important. Conținutul programului este o distracție liniștitoare necesară pentru a ajuta forma structurală să treacă de barierele atenției conștiente.

Orice joc, ca orice mijloc de comunicare, este o extensie individuală sau de grup. Efectul acestuia asupra grupului sau individului este o reconfigurare a părților grupului sau individului care nu sunt *atât* de extinse. O operă de artă nu există sau nu funcționează în afara *efectelor* sale asupra observatorilor umani. Și arta, ca și jocurile sau artele populare, precum și mijloacele de comunicare, are puterea de a-și impune propriile păreri, stabilind în comunitatea umană noi relații și posturi.

Arta, ca și jocurile, este o transpunere a experienței. Ceea ce am văzut sau simțit deja într-o situație ni se oferă deodată în noi moduri de materiale. De asemenea, jocurile transpun experiența familiară în noi forme, conferind o luminozitate neașteptată părții întunecate și estompate a lucrurilor. Companiile de telefonie înregistrează casete cu vorbăraia goală a bădăranilor care copleșesc săracii operatori cu diferite expresii revoltătoare. Când este ascultată din nou, banda devine distractivă și amuzantă și ajută operatorii de telefonie să-și mențină echilibrul psihic.

Lumea științei a devenit destul de conștientă cu privire la elementul ludic în încercările sale nesfârșite de a găsi modele ale unor situații neobservabile. Centrele de management utilizează jocurile ca pe un mijloc de dezvoltare a noii percepții a mediului de afaceri. John Kenneth Galbraith argumentează că afacerile trebuie să studieze în prezent arta, deoarece artiștii dezvoltă modele de problematici și situații care nu au apărut încă în rețeaua vastă a societății, oferind omului de afaceri cu simț artistic un deceniu la dispoziție pentru a-și face planuri.

În era electrică, dispariția distanței dintre artă și afaceri și dintre campus și comunitate sunt părți ale imploziei totale care a strâns rândurile specialiștilor de la toate nivelele. Flaubert, romancier francez din secolul al XIX-lea, a simțit că războiul franco-prusac ar fi putut fi evitat dacă oamenii ar fi citit cartea sa, *Educația sentimentală*. Un sentiment similar l-au avut de atunci majoritatea artiștilor. Aceștia știu că sunt angrenați în crearea de modele reale ale unor situații care nu au ajuns la maturitate și nu s-au răspândit în societate. În cadrul acestui joc artistic, artiștii au descoperit ce se întâmplă de fapt în prezent și de aceea par a fi „înaintea timpului lor". Cei lipsiți de simț artistic privesc întotdeauna prezentul din perspectiva trecutului. Statul major al diferitelor armate este întotdeauna pregătit să câștige războiul ce a trecut.

De asemenea, jocurile sunt situații născocite sau controlate, extensii ale unei conștientizări colective, care permit o sfidare a modelelor tradiționale. Sunt un mod de a vorbi cu tine însuți despre societate privită ca un întreg. Și a vorbi cu tine însuți este o formă recunoscută de joacă, indispensabilă pentru creșterea nivelului de încredere în sine. Englezii și americanii au beneficiat, recent, de o încredere de sine

uriașă creată de spiritul jucăuș al distracției și jocurilor. Când simt absența acestui spirit la rivalii lor, se simt jenați. A lua lucrurile simple în glumă este dovada unui defect de conștientizare, vrednic de dispreț. Din primele zile ale creștinismului, a luat naștere obiceiul unei clovnerii spirituale numite a „face pe bufonul în vremea lui Hristos", după cum a spus Sfântul Paul. De asemenea, Paul a asociat simțul jocului de-a credința spirituală și de-a creștinismul, cu jocurile și sporturile vremii lui. Joaca este însoțită de o conștientizare a disproporției dintre situația aparentă și mizele reale care sunt în joc. Un sentiment similar planează asupra situației jocului. De vreme ce jocul, ca oricare altă formă de artă, este un model de-abia tangibil al unei situații diferite mai puțin accesibilă, întotdeauna există sentimentul acut de ciudățenie și distracție în joaca și jocurile ce caracterizează societatea sau persoanele foarte onorabile și serioase. Când englezul lumii victoriene a început să încline către polul seriozității, Oscar Wilde, Bernard Shaw și G.K. Chesterton au apărut pe nesimțite în lumea literară ca o forță de contracarare. Oamenii de știință au evidențiat în multe rânduri că piesele concepute de Platon ca fiind destinate divinității reprezintă cel mai nobil țel al impulsului religios uman.

Celebrul tratat al lui Bergson cu privire la râs dezvoltă ideea mecanismului care consideră valorile vieții drept cheia descifrării grotescului. A vedea un om alunecând pe o coajă de banană echivalează cu a vedea un sistem structurat în mod rațional transpus deodată într-o mașinărie amețitoare. De vreme ce industrializarea a creat o situație similară în societatea timpului său, ideea lui Bergson a fost imediat acceptată. Se pare că nu a observat că a descifrat în mod mecanic o metaforă într-o eră mecanică, pentru a putea explica un lucru care nu are nimic mecanic în el, râsul, sau „strănutul minții", după cum l-a descris Wyndham Lewis.

Spiritul jocului a suferit o înfrângere cu câțiva ani în urmă, înfrângere pricinuită de emisiunile TV de tip *quiz-show*. Pe de o parte, marele premiu părea că își bate joc de bani. Banii, ca reprezentanți ai puterii și îndemânării, precum și acceleratori al schimbării, au abilitatea de a induce unora o senzație de mare seriozitate. Filmele, dintr-un anume punct de vedere, sunt și ele un fel de spectacole aranjate. Orice piesă

de teatru, poem sau roman sunt „aranjate" în așa fel încât să producă un anumit efect. Așa a fost și cu emisiunea televizată. Dar există o *participare* intensă în cadrul efectului produs de televiziune. Filmele și piesele de teatru nu permit la fel de multă participare precum o face rețeaua mozaicală a imaginii de televiziune. Participarea audienței în emisiunile de tip *quiz-show* a fost atât de mare, încât producătorii acestor emisiuni au fost dați în judecată pentru înșelăciune. Mai mult, presa și firmele de publicitate specializate pe radio, invidioase pe succesul noilor emisiuni de televiziune, au fost încântate să sfâșie „carnea" rivalilor lor. Desigur, cei care aranjau emisiunile de televiziune au fost total ignoranți cu privire la natura mediului folosit, conferindu-i acestuia realismul intens specific filmului, în loc de impresia mitică blândă specifică televiziunii. Charles Van Doren a fost catalogat drept un spectator inocent, iar întreaga investigație nu a dus la nicio înțelegere a naturii și efectelor mediului televiziunii. În mod regretabil, aceasta a furnizat doar o zi de campanie moralizatorilor împătimiți. Un punct de vedere moral servește adesea ca un înlocuitor al înțelegerii aspectelor tehnologice.

Aceste jocuri sunt extensii ale personalităților noastre sociale, și nu private; ele trebuie înțelese ca mijloace de comunicare. Dacă, într-un sfârșit, ne întrebăm dacă „jocurile sunt o formă de mass-media", răspunsul trebuie să fie „da". Jocurile sunt situații născocite care permit participarea simultană a mai multor persoane în cadrul unei situații semnificative pentru viața lor colectivă.

# 25

# Telegraful: Hormonul social

*În acest capitol, McLuhan reia tema succesiunii cronologice a noilor forme media care au transformat prima tehnologie a omenirii în vederea obținerii unei noi perspective asupra mediului înconjurător — limbajul. Acest capitol conține un pasaj ignorat de toți criticii care au declarat că McLuhan a fost „împotriva cărții" (a se vedea receptarea critică la* Să înțelegem media*: „Suntem în pericol de a șterge întreaga noastră investiție în tehnologia pre-electrică — prin intermediul utilizării fără discernământ a energiei electrice." Conversia proceselor mecanice în imperiul electricității, discutate în cuprinsul acestei cărți sub numele de* automatizare*, capătă acum un alt nume, alternativ de* cibernetizare*, împreună cu o altă dimensiune a înțelegerii sale: „un mod de gândire, la fel ca și un mod de a acționa". Îndreptându-se către capitolele finale ale cărții, McLuhan reamintește cititorului consecințele pe care le au neînțelegerea schimbărilor tehnologice, a caracterului și efectelor acesteia — motiv pentru care noi toți putem deveni „victime media".*

*Editorul*

Telegrafului fără fir i s-a făcut o publicitate spectaculoasă în 1910, când a condus la arestarea, pe mare, a doctorului Hawley H. Crippen, un doctor american care practica medicina în Londra. Aici și-a ucis soția, a îngropat-o în pivnița casei lor și a părăsit țara împreună cu secretara lui, îmbarcându-se pe vasul Montrose. Secretara era deghizată în băiat și perechea a călătorit înregistrată pe numele de domnul Robinson și fiul. Căpitanul vasului Montrose, George Kendall, a început să suspecteze familia Robinson după ce a citit în ziare despre cazul Crippen.

Montrose era unul dintre puținele vase de atunci echipate cu telegraful fără fir al lui Marconi. Solicitând discreția operatorului, căpitanul Kendall a trimis un mesaj la Scotland Yard și aceștia l-au trimis pe inspectorul Dews cu o navă mai rapidă pentru a urmări vasul Montrose în Atlantic. Inspectorul Dews, deghizat în pilot, s-a îmbarcat pe vasul Montrose înainte ca acesta să ajungă în port și l-a arestat pe Crippen. La un an și jumătate după arestarea lui Crippen, a fost dată o lege în Parlament, care obliga toate vasele să fie echipate la bord cu telegraf fără fir.

Cazul Crippen ilustrează ce se întâmplă cu cel mai bun plan făcut de oameni, într-o organizație unde informația se propagă cu viteză instantanee. Apare un colaps al autorității și o disoluție a structurii piramidale și administrative în schema organizațională. Separarea atribuțiunilor, diviziunea pe etape, pe spații și sarcini este caracteristică societății culte și vizuale, precum cea occidentală. Aceste diviziuni tind să se autodizolve prin acțiunea instantanee și organică caracteristică electricității.

Fostul ministru german al înarmării, Albert Speer, a făcut niște remarci crude despre efectele mijloacelor electrice de informare publică asupra vieții poporului german, în timpul unui discurs ținut la procesul de la Nürnberg: „Telefonul, teleimprimatorul și aparatele fără fir au făcut posibil ca ordinele să fie date de la cele mai înalte niveluri la cele mai joase, unde, în numele autorității absolute care le însoțea au fost îndeplinite negreșit..."

Tendința formelor media electrice este de a crea un fel de interdependență organică în cadrul tuturor instituțiilor societății, subliniind astfel punctul de vedere al lui Chardin cum că descoperirea electromagnetismului va fi privită ca „un eveniment biologic remarcabil". Dacă instituțiile din domeniile politic și comercial capătă un caracter biologic prin intermediul mijloacelor electrice de comunicare, este, de asemenea, normal pentru biologi ca Hans Selye să se gândească la organismul fizic ca la o rețea de comunicații: „hormonul este o substanță-mesager chimică specifică produsă de o glandă endocrină și secretată în sânge pentru a regla și coordona funcțiile diferitelor organe".

Această particularitate ciudată a formei electrice, care pune capăt erei mecanice a etapelor individuale și a funcțiilor specializate, are o explicație directă. Atâta vreme cât toată tehnologia anterioară (cu excepția limbajului) a extins unele părți ale corpului nostru, se poate spune că electricitatea a exteriorizat însuși sistemul nervos central. Sistemul nostru central nervos este un câmp uniformizat, nedivizat în segmente. După cum scria J.Z. Young în cartea sa, *Doubt and Certainty in Science: A Biologist's Reflections on the Brain*:

> S-ar putea ca o mare parte a secretului puterii creierului să fie oportunitatea uriașă datorată interacțiunii dintre efectele stimulării fiecărei părți a câmpurilor receptoare. Această aglomerare a locurilor de interacțiune este cea care ne permite să reacționăm la lume *ca un întreg* într-un grad mult mai mare decât pot să o facă animalele.

Neînțelegerea caracterului organic al tehnologiei electrice este evidentă în preocuparea noastră continuă cu privire la pericolele procesului de mecanizare a lumii. Însă ne aflăm mai degrabă în pericolul de a șterge toată investiția noastră în tehnologia pre-electrică prin intermediul utilizării la întâmplare a energiei electrice. Ceea ce face un mecanism este separarea și extensia părților separate ale corpului nostru, ca de exemplu mâna, brațul, piciorul, în stilou, ciocan ori roată. Și mecanizarea unei sarcini este făcută prin segmentarea fiecărei părți a acțiunii într-o serie de mici părți uniforme, repetabile și mobile. O definiție cu totul diferită o are cibernetizarea (sau automatizarea)

care a fost descrisă ca un mod de gândire, la fel ca un mod de a acționa. În loc de a se preocupa de mașinăriile separate, cibernetizarea privește problema producției ca pe un sistem integrat de prelucrare a informației.

Aceeași aglomerare a locurilor de interacțiune în cadrul mijloacelor electrice este cea care ne obligă acum să reacționăm la lume ca un întreg. Deasupra tuturor, totuși, se află viteza de implicare pe cale electrică, ce creează totul unitar al conștientizării personale și publice. Astăzi trăim în Era Informațională și a Comunicațiilor, deoarece informațiile propagate pe cale electrică, instantaneu și constant, creează un câmp complet de evenimente ce interacționează, în cadrul cărora participă toată omenirea. Acum, lumea interacțiunii publice are aceeași sferă de cuprindere a interacțiunii integrale care caracterizase numai sistemul nostru nervos central. Acest lucru se întâmplă deoarece electricitatea are un caracter organic și confirmă legătura sa social-organică prin intermediul utilizării ei la telegraf, telefon, radio etc. Simultaneitatea comunicațiilor electrice ce caracterizează, de asemenea, și sistemul nostru nervos central, ne face pe fiecare dintre noi accesibili și prezenți pentru oricare persoană din lume. Într-un grad mai mare, co-prezența noastră peste tot și în același timp în era electrică este un soi de experiență mai degrabă pasivă decât activă. Din punct de vedere activ, este posibil ca noi să conștientizăm acest lucru mai degrabă când citim ziarul sau ne uităm la o emisiune televizată.

Un mod de a percepe tranziția de la era mecanică la cea electrică este de a observa diferența dintre layoutul presei literare și cel al presei telegrafice, să spunem diferența dintre ziarul londonez *Times* și *Daily Express*, sau dintre *The New York Times* și cotidianul *Daily News*. Este diferența dintre coloanele paginii ziarului care exprimă puncte personale de vedere și un mozaic de fragmente fără legătură între ele, așezate într-o structură unificată numai printr-o dată calendaristică. Sub nicio formă nu poate exista un punct de vedere într-un mozaic de articole simultane. Lumea impresionismului caracteristică picturii ultimilor ani ai secolului al XIX-lea și-a găsit forma extremă în poantilismul lui Seurat și în refracțiile luminii din lumea lui Monet și Renoir. Gravura cu puncte a lui Seurat se apropie mai mult de tehnica actuală a trimiterii

pozelor prin intermediul telegrafului și de forma imaginii televizate sau mozaicul obținut prin scanarea unui deget. Toate acestea anticipează formele electrice de mai târziu deoarece, ca și computerul digital cu multiplele sale semne de da sau nu și virgule, îmblânzesc contururile fiecărei ființe prin multiplicarea acestor puncte. Electricitatea este un mijloc de a intra în contact cu fiecare fațetă a ființelor în același timp, la fel cum o face și creierul. Electricitatea este rar vizuală sau auditivă; este în primul rând tactilă.

În același timp, când era electricității a început să se impună la sfârșitul secolului al XIX-lea, întregul domeniu al artei a început să utilizeze din nou calitățile iconice ale interacțiunii dintre atingere și simț în poezie, precum și în pictură (sinestezie, după cum a fost numită). Sculptorul german Adolf von Hildebrand a inspirat remarca lui Berenson care spune că „pictorul își poate îndeplini sarcinile numai când conferă valori tactile impresiilor de pe retină". Un astfel de program implică înzestrarea fiecărei forme plastice cu un sistem nervos propriu.

Forma electrică este profund tactilă și organică, înzestrând fiecare obiect cu un fel de sensibilitate uniformizată, la fel cum a făcut-o pictura rupestră. Sarcina imperceptibilă a pictorului din era electrică a fost de a ridica acest fapt la nivelul conștientizării. Din acel moment, specialistul din orice domeniu era destinat sterilității și stupidității ce semănau cu ecoul unei forme arhaice a erei mecanice îndepărtate. Conștientizarea din era contemporană a trebuit să redevină completă, după secole de sensibilități disociate. Școala Bauhaus a devenit unul din centrele de excelență ale căror eforturi tindeau către o formă de conștientizare umană completă; dar aceeași sarcină a fost acceptată și de către rasa de coloși care s-au impus în muzică, poezie, arhitectură și pictură. Aceștia au conferit artei secolului acesta o ascendență asupra celei din secolelor trecute comparabilă cu aceea pe care am recunoscut-o de mult a fi adevărata știință modernă.

În etapele inițiale ale dezvoltării sale, telegraful era subordonat căilor ferate și ziarelor, acele extensii imediate ale producției industriale și ale marketingului. De fapt, odată ce căile ferate au început să se dezvolte pe continent, s-au bazat foarte mult pe telegraf pentru

coordonare, astfel încât imaginea șefului de gară și a operatorului de telegraf erau foarte pregnante în mintea americanului.

În 1844, Samuel Morse a deschis o linie de telegraf între Washington și Baltimore, cu suma de 30 000 de dolari obținuți de la Congres. Întreprinderile private erau ținute în loc, ca de obicei, de birocrație, pentru a clarifica imaginea și obiectivele noii operațiuni. Odată dovedită profitabilă, furia dezvoltării firmelor private și a promovării inițiativei au devenit impresionabile, ducând la niște episoade dramatice. Nicio altă nouă tehnologie, nici măcar căile ferate, nu a manifestat o creștere mai rapidă decât telegraful. Până în 1858, primul cablu fusese deja tras peste Atlantic, iar până la 1861, firele telegrafului s-au răspândit în toată America. Că fiecare nouă metodă de a transporta bunuri sau informații ar trebui să ia naștere într-o competiție strânsă împotriva dispozitivelor existente anterior nu este deloc surprinzător. Fiecare inovație nu este numai distrugătoare din punct de vedere comercial, ci și corozivă din punct de vedere social și psihologic.

Este instructiv să urmărești stadiile embrionare ale fiecărui proces de dezvoltare, deoarece multe lucruri sunt neînțelese *în timpul* acestei perioade, fie că este vorba despre publicații, automobile sau televiziune. Doar fiindcă oamenii sunt predispuși de la natură uitării nu înseamnă că noua formă nu scoate la iveală niște aspecte revelatoare ochilor obosiți ai spectatorilor. Prima linie de telegraf dintre Baltimore și Washington a promovat jocul de șah dintre experții celor două orașe. Alte linii au fost folosite pentru loterii și jocuri, în general, așa cum radioul, în etapele sale inițiale, a funcționat izolat de alte domenii comerciale, fiind, de fapt, dezvoltat de către radioamatorii neprofesioniști cu ani de zile înainte de a fi utilizat pentru interese mai înalte.

Cu câteva luni în urmă, John Crosby a scris pentru *New York Herald Tribune*, din Paris, într-un fel care ilustrează foarte bine de ce obsesia privind *conținutul*, specifică adepților culturii scrise, îi îngreuna simțul de observație cu privire la *forma* unui nou mediu:

> După cum știți, Telstar este acea minge complicată care se învârte prin spațiu transmițând emisiuni televizate, mesaje telefonice și orice altceva cu excepția bunului-simț. Când prezența sa a fost făcută

> publică, au sunat trompetele. Continentele își vor împărtăși unul celuilalt plăcerile intelectuale. Americanilor le-ar plăcea Brigitte Bardot. Europenii ar împărtăși stimularea intelectuală a lui „Ben Casey"... Defectul major al acestui miracol al comunicării este același care a fost caracteristic fiecărui astfel de miracol de când oamenii au început să graveze hieroglife pe blocurile de piatră. Ce spuneți despre acest lucru? Telstar a început să funcționeze în august, când aproape nimic important nu se mai întâmpla prin Europa. Tuturor canalelor de informare publică li s-a ordonat să spună ceva, orice, cu privire la acest instrument miraculos. „Era o jucărie nouă și trebuiau să o folosească", au spus specialiștii. CSB a căutat prin toată Europa știri de ultimă oră și au inventat un concurs de mâncat cârnați, care a fost difuzat prin intermediul mingii miraculoase, cu toate că acea știre ar fi putut fi „adusă" pe spatele cămilei, fără a-și pierde din însemnătate.

Orice inovație amenință echilibrul organizației existente. În domeniile importante ale industriei, ideile noi sunt invitate să-și ridice capul pentru a putea fi apoi strivite imediat. Departamentul de idei al unei corporații este un fel de laborator pentru izolarea virușilor periculoși. Iar când este găsit unul, este dat în grija unui grup pentru a i se face un tratament de neutralizare. De aceea, este comic atunci când cineva vine într-o corporație cu o idee nouă care ar duce la „o creștere a producției și vânzărilor". O astfel de creștere ar fi un dezastru pentru managementul existent. Ar trebui să construiască o altă cale pentru noul management. De aceea, nu este promovată nicio idee nouă în cadrul unei mari corporații. Ideea trebuie să vină din afara organizației, prin intermediul unei organizații mici, dar competitive. În același fel, extensia corpurilor sau simțurilor noastre într-o „nouă invenție" obligă întreg corpul și simțurile noastre să își ia o altă poziție pentru a-și menține echilibrul. O nouă „închidere" are loc în toate organele și simțurile noastre, personale și publice, provocată de o nouă invenție. Vederea și auzul își asumă noi funcțiuni, la fel procedând și alte simțuri. Odată cu apariția telegrafului, întreaga metodă de a culege și de a prezenta știri a fost revoluționată. În mod normal, efectele asupra limbajului, stilului literar și a subiectelor tratate au fost spectaculoase.

În același an, 1844, când acei oameni jucau șah și jucau la loterie prin intermediul primului telegraf american, Søren Kierkegaard a publicat *Conceptul de teamă.* Începuse Era Anxietății. Deoarece, cu ajutorul telegrafului, omul a creat acea extensie a sistemului său nervos central care abordează în prezent o extensie a conștientizării cu ajutorul emisiilor prin satelit. Pentru că a translata nervii unei persoane în afara sistemului nervos sau a creierului și a pune organele fizice înăuntrul acestuia înseamnă a da naștere unei situații — dacă nu chiar concept — dominate de teamă.

Neobservând trauma majoră provocată de telegraf asupra conștiinței noastre, nimic din ceea ce ne-ar putea duce cu gândul la o Eră Anxietății și a Spaimei Universale, ne putem întoarce la unele exemple specifice ale acestei neliniști și stări crescânde de neastâmpăr. Oricând apar unele mijloace noi de informare publică precum și extensii umane, se creează un mit, asociat, de obicei, cu o figură importantă: Aretino, Prințesa Năpastelor și Marioneta Tiparului; Napoleon și trauma schimbării industriale; Chaplin, conștiința publică a filmului; Hitler, totemul tribal al radioului; și Florence Nightingale, prima cântăreață a durerii umane prin intermediul firului de telegraf.

Florence Nightingale (1820–1910), o membră înstărită și rafinată a influentului nou grup englezesc produs de puterea industrială, a început să perceapă semnale ale suferinței umane de când era tânără. Acestea erau indescifrabile la început. Semnalele au supărat-o întreaga viață și nu au putut fi adaptate imaginii ei despre părinți, prieteni sau pretendenți. Un geniu absolut a ajutat-o să transpună noua stare de anxietate difuză și spaimă provocată de viață în ideea de implicare umană profundă, și reformă a sistemului spitalelor. A început să gândească și să-și trăiască viața, descoperind astfel noua formulă a erei electronice: îngrijirea medicală. Îngrijirea corpului a devenit un balsam pentru nervi în perioada în care corpul și-a extins propriul sistem nervos în afara sa pentru prima dată în istoria omenirii.

A transpune istoria lui Florence Nightingale în termenii noilor media este foarte simplu. Ea a apărut pe o scenă îndepărtată, unde controlul din centrul Londrei era de tip specific erei pre-electrice. O diviziune minuțioasă și o separare a puterilor, obișnuite în organizațiile

militare și industriale atunci și mult după aceea, a creat un sistem imbecil de pierdere a timpului și ineficiență care, pentru prima dată, a fost descris zilnic prin intermediul telegrafului. Moștenirea literară și a fragmentării vizuale se întoarce împotriva creatorilor acestora, în fiecare zi, prin intermediul firului de telegraf:

> În Anglia, furia a urmat furiei. O furtună uriașă de furie, umilință și disperare s-a născut în teribila iarnă a lui 1854–55. Pentru prima oară în istorie, după ce a citit mesajele lui Russell, publicul a realizat „cu ce măiestrie luptă militarii englezi". Și acești eroi erau morți. Bărbații care au luat cu asalt Alma și au luptat cu Brigada de Infanterie ușoară la Balaclava... au pierit de foame și din pricina nepăsării autorităților. Chiar și caii care au făcut parte din Brigada de Infanterie ușoară au murit de foame. (*Lonely Crusad,* Cecil Woodham-Smith, McGraw).

Ororile relatate de William Howard Russell prin intermediul telegrafului în cotidianul *The Times* erau ceva normal în viața militarilor englezi. Russell a fost primul corespondent de război, deoarece telegraful a conferit știrilor acea dimensiune imediată și inclusivă a „interesului general", care nu aparține unui anumit „punct de vedere". Este doar un comentariu referitor la absenteismul și indiferența generală faptul că, după mai mult de un secol de relatare a știrilor prin intermediul telegrafului, nimeni nu a observat că „interesul general" este acea dimensiune electronică sau adâncă a implicării noastre imediate în știri. Odată cu apariția telegrafului, acea separare a intereselor și diviziune a calităților însoțite de magnifica productivitate și ingeniozitate a luat sfârșit. Dar odată cu telegraful, au apărut și „vocea" profundă și plenitudinea lui Dickens, Florence Nightingale și Harriet Beecher Stowe. Electricitatea conferă voci puternice celor slabi și în suferință, eliminând specificul birocrației și caracteristicile descriptive ale minții conectate la un manual de instrucțiuni. Dimensiunea „interesului general" constă în imediata participare la experiența celorlalți, ce apare odată cu informarea instantanee. Oamenii devin și ei grăbiți în răspunsul lor de milă sau furie atunci când trebuie să utilizeze aceeași extensie comună a sistemului nervos central cu întreaga umanitate.

În aceste condiții, „o pierdere semnificativă" sau „un consum important" devin cauze pierdute și chiar și cel mai îndrăzneț dintre cei bogați se pierde printre modalitățile modeste de a aduce servicii omenirii.

În acest punct, unii s-ar putea întreba de ce telegraful creează „interesul general", iar presa din trecut nu. Secțiunea referitoare la „Presă" poate fi de ajutor cititorilor. Dar mai există și un obstacol ascuns percepției. Caracteristica instantaneității și a implicării totale a formei telegrafice inspiră dezgust unor oameni de cultură sofisticați. Pentru aceștia, continuitatea vizuală și „punctul de vedere" fix redă participarea imediată a mijloacelor instantanee de informare publică ca fiind sporturi populare detestabile și neavenite. Acești oameni sunt nu numai victime ale mijloacelor de informare publică, mutilate de către studiile și truda lor, la fel ca și copiii unei fabrici victoriene de cremă de ghete. Pentru multe persoane ale căror sensibilități au fost pervertite și închistate iremediabil în posturile fixe ale scrisului și tiparului mecanic, formele iconice ale erei electrice sunt la fel de opace sau chiar la fel de invizibile ca și hormonii pentru ochi. Este responsabilitatea artistului să încerce să transpună vechile forme media în posturi care permit îndreptarea atenției către nou. Din acest motiv, artistul trebuie întotdeauna să se joace și să experimenteze noi modalități de manipulare a experienței, chiar dacă majoritatea audienței preferă ca aceasta să rămână neschimbată în vechile ei atitudini perceptuale. Ce poate să facă istoricul literar este să capteze mijloacele de informare publică în cât mai multe posturi caracteristice și revelatoare pe care le poate descoperi. Haideți să analizăm împreună o serie de astfel de posturi ale telegrafului, pe măsură ce acest mijloc de informare găsește altele, ca de exemplu cartea și ziarul.

În 1848, telegraful, pe atunci având numai patru ani vechime, a constrâns câteva publicații americane importante să formeze o organizație colectivă pentru culegerea știrilor. Acest efort a pus bazele Associated Press care, la rândul ei, a vândut știri abonaților. Într-un anume sens, înțelesul real al acestei forme a electricității, acoperirea instantanee a știrilor, a fost tăinuit de partea mecanică a modelelor vizuale și industriale ale publicațiilor și tiparului. Efectul specific electric poate apărea în acest exemplu ca o forță centralizatoare și de

compresie. După părerea multor analiști, revoluția electrică a fost privită ca o continuare a procesului de mecanizare a omenirii. O analiză mai atentă scoate la iveală un caracter total diferit. De exemplu, presa locală, care depindea de serviciul poștal și era controlată politic prin intermediul poștei, a scăpat rapid din acest tip de monopol centru-margine cu ajutorul noilor servicii ale telegrafului. Chiar și în Anglia, unde distanțele scurte și populația concentrată au făcut din căile ferate un agent al centralismului, monopolul Londrei a fost dizolvat de invenția telegrafului, care a încurajat competiția provincială. Telegraful a eliberat presa provincială de dependența față de presa marii metropole. Pe întreaga perioadă a revoluției electrice, acest model al descentralizării apare sub multiple înfățișări. După părerea lui Sir Lewis Namier, telefonul și avionul sunt cauzele tuturor necazurilor de astăzi din lume. Diplomații profesioniști cu puteri delegate au fost înlocuiți de către prim-miniștri, președinți și secretari de stat străini care au crezut că pot conduce personal toate negocierile importante. Aceasta este și problema existentă în mediul afacerilor importante, unde s-a dovedit imposibilă exercitarea autorității prin intermediul telefonului. Natura telefonului, ca de altfel toate celelalte mijloace electrice de informare publică, constă în comprimarea și uniformizarea a tot ceea ce a fost anterior divizat sau specializat. Numai „autoritatea cunoștințelor" lucrează prin telefon, datorită vitezei ce creează un câmp atotcuprinzător și total de relații. Viteza necesită ca deciziile luate să fie complete, și nu parțiale sau fragmentare, astfel încât oamenii de cultură au opus rezistență telefonului. Dar radioul și televiziunea, după cum vom vedea, au aceeași putere de a impune o ordine totală, ca aceea a unei organizații orale. În contrast cu aceasta este forma centru-margine a structurilor vizuale și scrise ale autorității.

Mulți analiști au fost înșelați de formele media electrice datorită caracterului iluzoriu al acestor mijloace de a extinde puterile spațiale de organizare ale omului. Dar formele media electrice mai degrabă anulează decât sporesc, dimensiunea spațială. Prin intermediul electricității, relația de la persoană la persoană este la fel de strânsă ca aceea dintr-un sătuc. Este o relație de profunzime, fără delegare de responsabilități și puteri. Organicul înlocuiește mecanicul, iar

dialogul, lectura. Cei mai înalți demnitari se amestecă cu tineretul. Când un grup de studenți ai Universității Oxford au auzit că Rudyard Kipling a primit zece șilingi pentru fiecare cuvânt scris, i-au trimis la rândul lor zece șilingi printr-o telegramă: „Vă rugăm, trimiteți-ne unul dintre cele mai bune cuvinte scrise de dumneavoastră". Cuvântul a sosit după câteva minute: „Mulțumesc".

Au existat nenumărați hibrizi ai electricității, precum și ai vechii ere mecanice. Unii dintre aceștia, ca de exemplu fonograful și filmul, sunt discutați în acest volum. Astăzi, unirea tehnologiei mecanice cu cea electrică se îndreaptă către sfârșit, cu televizorul înlocuind sala de cinema și Telstar amenințând volanul. Cu un secol în urmă, funcția telegrafului era de a accelera competiția cotidianelor, la fel cum aplicația scânteii electrice era de a face posibilă funcționarea motorului cu combustie internă, cu precizia sa instantanee. Privit mai îndeaproape, totuși, principiul electric elimină tehnica mecanică a separării vizuale și analiza funcțiunilor. Benzile electrice cu informația perfect sincronizată înlocuiesc vechea secvențialitate liniară a liniei de asamblare.

Accelerarea este o formulă pentru disoluție și criză în orice organizație. De când întregul proces al tehnologiei mecanice a lumii occidentale a fost expus electricității, acesta a luat un mare avânt. Toate aspectele mecanice ale lumii noastre par să se îndrepte către autodesființare. Statele Unite au pus bazele unui control politic central la scară largă prin intermediul interacțiunii căilor ferate, poștei și ziarului. În 1848, directorul Poștei scria, în raportul său, că ziarele „au fost întotdeauna de o mare importanță pentru public, fiind considerate cel mai bun mijloc de răspândire a inteligenței printre oameni și întotdeauna s-a practicat cel mai mic preț pentru a se încuraja circularea acestora". Telegraful a slăbit rapid acest model centru-margine și a slăbit mult rolul editorialelor. Știrile au preluat în mod constant punctele de vedere, ca un formator al atitudinilor publice, iar unele exemple ale acestei schimbări sunt izbitoare, precum creșterea bruscă a imaginii lui Florence Nightingale în lumea britanică. Și totuși, nimic n-a fost atât de prost înțeles ca puterea telegrafului în această privință. Poate că cea mai pregnantă trăsătură este chiar aceasta. Dinamica naturală a cărții și, de asemenea, a ziarului este de a crea o perspectivă

națională uniformizată asupra unui model centralizat. Toți oamenii de cultură manifestă, de aceea, o dorință pentru o extensie a celor mai luminate păreri, care să creeze un model orizontal, omogen și uniform al „celor mai dosnice aspecte" și a celor mai puțin luminate minți. Telegraful a pus capăt acestei dorințe. A descentralizat lumea ziaristicii atât de tare, încât era imposibil să mai existe puncte de vedere naționale uniforme, chiar înainte de începerea Războiului Civil. Poate că, o consecință și mai importantă a telegrafului a fost faptul că, în America, talentul literar era transpus în mediul jurnalismului, mai degrabă decât în cel al cărții. Poe, Twain și Hemingway sunt exemple de scriitori care ar fi putut găsi informații utile în ziare. Pe de o parte, în Europa, numeroasele grupuri naționale mici prezentau o formă mozaicală discontinuă pe care telegraful doar a intensificat-o. Rezultatul a fost că telegraful a întărit în Europa poziția cărții, forțând chiar presa să își asume un caracter literar.

Nu s-au remarcat niciun fel de dezvoltări atâta timp cât telegraful prezenta vremea probabilă, poate cea mai populară latură participativă a aspectului interesului general în presa zilnică. În perioada de început a telegrafului, ploaia a creat probleme firelor de telegraf îngropate în pământ. Aceste probleme au atras atenția asupra dinamicii vremii. Într-un articol din Canada anului 1883, se menționa: „S-a descoperit de timpuriu că, atunci când vântul bătea în Montreal din est sau nord-est, se produceau furtuni de ploaie din vest și, cu cât era mai puternic curentul, cu atât mai repede cădea ploaia din direcția opusă". Este clar că telegraful, prin furnizarea unui jet mare de informații instantanee, putea revela modelele meteorologice ale unei forțe dincolo de observația omului din era pre-electrică.

# 26

# Mașina de scris: În era capriciului de fier

*Capitolul este bogat în detalierea efectelor explicite ale invenției mașinii de scris pentru poeți, conferind versurilor acestora un suport comparabil cu portativele muzicienilor; la fel, pentru femei, cărora le-a oferit cariera de dactilografă. Mașina de scris nu a fost scutită de principiul schimbării, prezent în toate efectele media, martor al calității orale conferite poeziei lui Eliot și Pound, odată cu caracteristica sa de „libertate colocvială a lumii jazzului și a ragtime-ului". Iar transformările produse de mașina de scris furnizează un alt exemplu al principiului mediul este mesajul: „În orice structură dată, rata de acumulare a personalului nu este legată de munca efectuată, ci de intercomunicarea dintre membrii personalului".*

*Editorul*

Comentariile lui Robert Lincoln O'Brien, publicate în *Atlantic Monthly* în 1904, indică o varietate bogată de material social rămas neexplorat. De exemplu:

> Invenția mașinii de scris a avut un efect deosebit asupra obiceiului de a dicta... Aceasta nu implică numai o mare răspândire... dar și evidențiază punctul de vedere al celui care vorbește. Există predispoziția vorbitorului de a explica ca și cum ar observa expresia facială a ascultătorilor săi pentru a vedea cât de atenți îl urmăresc. Această atitudine persistă atâta timp cât audiența îl urmărește. Nu e ceva extraordinar, în cabinele de dictat de la Capitoliul din Washington, să privești membrii Congresului dictând scrisori cu cele mai viguroase gesturi, ca și cum metodele oratorice ale persuasiunii ar putea fi transmise prin intermediul paginii dactilografiate.

În 1882, reclamele au vehiculat ideea că mașina de scris poate fi un mijloc ajutător atunci când înveți să citești, să scrii, să pronunți și să pui semne de ortografie. Optzeci de ani mai târziu, mașina de scris este utilizată numai în clasele experimentale. Clasa de studiu tradițională păstrează mașina de scris ca pe o jucărie pur atractivă și distractivă. Dar poeți ca Charles Olson sunt elocvenți în proclamarea puterii mașinii de scris pentru a ajuta poetul să indice în mod exact respirația, pauzele, punctele de suspensie, chiar și silabele, juxtapunerea și anumite expresii ale frazei pe care intenționează să le evidențieze; observăm că, pentru prima dată, poetul deține portativul și măsura pe care a avut-o anterior muzicianul.

Aceeași autonomie și independență pe care Charles Olson susține că o conferă mașina de scris vocii poetului a fost pretinsă de către femeia de carieră, acum cincizeci de ani. Englezoaicele au avut reputația de a fi dezvoltat „o înfățișare de doi bani" atunci când mașinile de scris au devenit disponibile pentru șaizeci de dolari. Această înfățișare era oarecum legată de gestul de viking al Norei Helmer a lui Ibsen, care a trântit ușa casei păpușii sale și a pornit într-o călătorie în care urma să se găsească pe sine. Era capriciului de fier începuse.

Cititorul își va aminti mențiunile anterioare cu privire la faptul că, atunci când primul val de dactilografe a populat birourile firmelor de afaceri în anii 1890, fabricanții de scuipători au văzut în asta semnul falimentului. Și au avut dreptate. Și mai important, varietatea bogată de uniforme ale dactilografelor în pas cu moda a provocat o revoluție în industria modei. Ce purta dactilografa voiau să poarte și fiicele fermierilor, deoarece dactilografa era reprezentarea spiritului întreprinzător și al îndemânării. Ea era atât creatoare de stil, cât și o persoană atentă la orice stil vestimentar. La fel ca mașina de scris, dactilografa a adus mediului de afaceri o nouă dimensiune a uniformei, omogenitatea și continuitatea care au făcut din mașina de scris un lucru indispensabil în toate aspectele industriei mecanice. O luptă modernă necesită duzini de mașini de scris pentru îndeplinirea operațiunilor de rutină. O armată necesită mai multe mașini de scris decât piese de artilerie ușoară, sugerând astfel faptul că mașina de scris îndeplinește atât funcțiile stiloului, cât și pe cele ale unei săbii.

Dar efectele mașinii de scris nu sunt doar acestea. Dacă mașina de scris a contribuit mult la formele familiare ale specializării omogene și fragmentării ce caracterizează cultura tipărită, a contribuit și la integrarea funcțiunilor și dezvoltarea unei independențe mult mai aparte. G.K. Chesterton a ridicat obiecții împotriva acestei independențe, privind-o ca pe un miraj, remarcând totodată că „femeile au refuzat să li se mai dicteze și au părăsit locul de muncă, devenind stenografe". Poetul sau romancierul scriu acum la mașina de scris. Mașina de scris fuzionează compoziția și tiparul, dând naștere la o nouă atitudine față de cuvântul scris și tipărit. A scrie la mașina de scris modifică formele limbii și ale literaturii în moduri care sunt cel mai bine ilustrate în romanele târzii ale lui Henry James, dictate domnișoarei Theodora Bosanquet, care le-a așternut pe pagină, nu de mână, ci cu ajutorul mașinii de scris. Culegerea sa de memorii, *Henry James at Work,* ar fi trebuit să fie urmată de alte studii despre modul în care mașina de scris a modificat versul și proza englezească, precum și obiceiurile mentale ale scriitorilor.

Odată cu Henry James, mașina de scris a devenit un obicei confirmat prin 1907, iar stilul nou al acestuia a dezvoltat o nouă calitate

liberă, magică. Secretara povestește despre faptul că scriitorului i se părea nu numai ușor să dicteze, ci și mai creativ decât a scrie de mână: „Totul pare mult mai eficient și neîncetat *scos* din mine când vorbesc, mai degrabă decât atunci când scriu", i-a spus el secretarei. Într-adevăr, s-a atașat atât de mult de zgomotul mașinii de scris încât, pe patul de moarte, a cerut ca mașina sa de scris, marca Remington, să-i fie adusă lângă pat, ca să poată fi folosită.

Cât de mult a contribuit mașina de scris, cu marginea sa nealiniată la dreapta, la dezvoltarea *versului liber* ar fi greu de spus, dar acesta a constituit o revenire a accentului dramatic în poezie, iar mașina de scris a încurajat exact această calitate. Așezat la mașina de scris, poetul, în maniera muzicianului de jazz, are experiența actului de a scrie precum un compozitor. În lumea nealfabetizată, aceasta a fost situația bardului sau a menestrelului. Dispunea de teme, dar nu și de text. Cu ajutorul mașinii de scris, poetul dispune de resursele presei tipărite. Mașina de scris este ca un sistem de adrese publice care se află la îndemână. Acesta poate țipa, șopti sau fluiera și dezvolta fețe tipografice amuzante pentru audiență, după cum face e.e. cummings în acest tip de versuri:

La început de
primăvară                    când lumea strălucește de
noroi micul bietul vânzător de baloane
fluieră          departe          și plânge
iar eddieșibill vin
fugind de bilele de sticlă
jucându-se de-a
pirații și e
primăvară când lumea e gingaș de minunată

ciudatul
bătrânul vânzător de baloane fluieră
departe                    și                    plânge
și bettyșiisbel vin dansând
de la șotron și coardă

e primăvară
și
                    cu
                                        picioare de țap
vânzătorul de baloane fluieră
departe
și
plânge

e.e. cummings folosește aici mașina de scris pentru a conferi poemului o coloană muzicală destinată vorbirii corale. Vechiul poet, separat de forma tipărită prin diferite etape de dezvoltare tehnologică, nu se putea bucura de nicio libertate a accentului limbii vorbite conferite de mașina de scris. Poetul, cu ajutorul mașinii de scris, poate face salturi ca Nijinski sau giumbușlucuri și împleticeli ca Charlie Chaplin. Deoarece el reprezintă audiența propriilor strădanii pe linie mecanică, neîncetând niciodată să reacționeze la performanța sa. A compune la mașina de scris este ca înălțarea unui zmeu.

Poemul lui e.e. cummings, atunci când este citit cu glas tare, cu diferite accente și pauze, va duplica procesul de percepție al creatorului său la mașina de scris. Cum i-ar mai fi plăcut lui Gerard Manley Hopkins să aibă o mașină de scris la care să compună! Oamenii care simt că poezia este pentru ochi și este făcută pentru a fi citită în tăcere nu pot ajunge nicăieri cu Hopkins sau jocul de cuvinte. Citită cu glas tare, o astfel de poezie devine chiar una obișnuită. Scriind prenumele cu litere mici și, într-un cuvânt, precum „eddișibill", a deranjat oamenii de cultură de acum patruzeci de ani. Și asta era, de fapt, intenția.

Eliot și Pound au folosit mașina de scris pentru a crea o mare varietate de efecte în poemele lor. Și pentru ei mașina de scris era un instrument oral și mimetic care le-a oferit libertatea colocvială a lumii jazzului și a ragtime-ului. Poemul cu limbajul cel mai colocvial și cu cele mai multe note de jazz al lui Eliot, *Sweeney Agonistes*, în prima sa formă tipărită, avea următoarea notă „From Wanna Go Home Baby?" (De unde vrei să mergi acasă iubito?)

Că mașina de scris, care a dus mai departe tehnologia lui Gutenberg în toate ungherele și colțurile culturii și economiei noastre ar fi trebuit, de asemenea, să elimine aceste efecte orale antagonice, este o caracteristică inversată. O astfel de formă inversată are loc la toate extremele tehnologiilor avansate, cum se întâmplă astăzi cu volanul.

Ca și catalizator, mașina de scris a adus împreună cuvântul scris, vorbit și tipărit într-o relație strânsă. Cu toate că este doar o formă pur mecanică, mașina de scris a acționat în unele aspecte mai degrabă ca o formă implozivă, decât una explozivă.

Datorită caracterului său exploziv ce confirmă procedurile existente ale caracterelor mobile, mașina de scris a avut un efect neîntârziat în reglarea pronunției și a gramaticii. Presiunea tehnologiei lui Gutenberg exercitată asupra pronunției și gramaticii „corecte" sau uniformizate a fost imediat resimțită. Mașinile de scris au dus la creșterea uriașă a vânzărilor de dicționare. De asemenea, acestea au creat dosarele stufoase și nenumărate care au dus la dezvoltarea actualelor companii de sortare a dosarelor. La început, totuși, mașina de scris nu era privită ca un lucru indispensabil mediului de afaceri. Nota personală a scrisorii scrise de mână era considerată atât de importantă, încât mașina de scris a fost scoasă din circuitul comercial de către cărturarii din India. Aceștia s-au gândit totuși că le-ar putea fi de folos autorilor, oamenilor bisericii și operatorilor de telegraf. Chiar și ziarele au dovedit, pentru o perioadă, puțin entuziasm față de mașina de scris.

Când un domeniu al economiei sesizează o creștere, restul economiei trebuie să îl urmeze. În curând, nu va mai putea fi indiferentă față de ritmul creșterii foarte susținut impus de mașina de scris. În mod paradoxal, telefonul a fost acela care a accelerat utilizarea comercială a mașinii de scris. Expresia „Trimite-mi un memoriu referitor la acel lucru", repetat la milioane de telefoane date zilnic, a ajutat la dezvoltarea unei expansiuni a atribuțiilor dactilografei. Legea lui Northcote Parkinson cu referire la faptul că „munca se prelungește pentru a putea umple timpul avut la dispoziție pentru completarea ei" este exact dinamica nebunească furnizată de către telefon. Într-o foarte scurtă perioadă de timp, telefonul a crescut volumul de lucru executat la mașina de scris la dimensiuni uriașe. Piramide de hârtii stăteau la

baza unei mici rețele de telefonie, în cadrul unei singure afaceri. Precum mașinile de scris, telefonul își fuzionează și el atribuțiunile, permițând operatoarei de telefonie, de exemplu, să fie propria patroană și stăpână.

Northcote Parkinson a descoperit că orice afacere sau structură birocratică funcționează singură, independent de „munca care trebuie făcută". Numărul personalului și „calitatea lucrului nu relaționează unul cu altul deloc". În orice structură dată, rata de acumulare a personalului nu se relaționează cu munca făcută, ci cu însăși comunicarea existentă între membrii personalului. (Cu alte cuvinte, mediul reprezintă mesajul.) Stabilită după principii matematice, Legea lui Parkinson stipulează că rata acumulării personalului într-un birou, pe an, va varia între 5,17 și 6,56%, „indiferent de variația volumului de muncă (dacă există) ce trebuie făcută".

„Munca ce trebuie făcută", desigur, înseamnă transformarea unui tip de energie materială într-o nouă formă, precum copacii transformați în cherestea sau hârtie, argila în cărămizi sau farfurii, sau metalul în țevi. Când vorbim despre acest tip de muncă, acumularea personalului într-un birou al forțelor navale, de exemplu, crește pe măsură ce numărul de vapoare scade. Ce ascunde cu grijă Parkinson de cititorii să este doar faptul că, în domeniul circulației informațiilor, principala „muncă ce trebuie făcută" este chiar circulația informațiilor. Simpla interrelaționare a oamenilor cu ajutorul informației selectate este principala sursă de bunăstare în era electrică. În era mecanică, munca nu era deloc așa. Munca însemna procesarea diferitelor materiale cu ajutorul liniei de asamblare, fragmentarea operațiilor și delegarea ierarhică a autorității. În special în domeniul calculatorului, efortul muncii este aplicat la nivelul de „programare", iar un astfel de efort este unul legat de informațiile și cunoștințele deținute. În procesul de luare a deciziilor, de „a face lucrurile să se întâmple", telefonul și celelalte aspecte precum accelerarea informațiilor au pus capăt diviziunilor de delegare a autorității în favoarea „autorității conferite de cunoștințele deținute". Este ca și cum un compozitor, în loc să-și trimită manuscrisul la tipărit și de acolo la dirijor și la membrii orchestrei, ar compune direct pe instrumentul electronic care ar reda fiecare notă și temă

muzicală ca și cum acesta ar fi instrumentul adecvat. Ceea ce ar pune imediat capăt aspectelor de delegare și specializare ale unei orchestre simfonice, care face din întregul proces un model natural al erei mecanice și industriale. Din punctul de vedere al poetului și al romancierului, mașina de scris se aseamănă îndeaproape cu promisiunea muzicii electronice, atât timp cât comprimă și unifică temele variate ale compozițiilor muzicale și ale publicațiilor.

Istoricul Daniel Boorstin a fost scandalizat de faptul că celebritatea din era informațională nu se datora lucrului făcut de o persoană, ci doar faptului de a fi renumită. Profesorul Parkinson este scandalizat de faptul că structura muncii pare independentă de orice treabă care trebuie îndeplinită. Ca economist, el demonstrează aceeași nepotrivire și caracter comic ca între vechi și nou, lucruri ilustrate de Stephen Potter în cartea sa *Gamesmanship*. Amândoi au scos la iveală batjocura „faptului de a răzbi în lume", în sensul vechi al acestuia. Nici truda onestă, nici strategia eficientă nu va ajuta la avansarea în domeniul administrativ. Iar motivul este simplu. Stratificarea socială a luat sfârșit și în acțiunile particulare și în cele corporative. În afaceri, ca și în societate, „a urca" poate însemna și a „ieși". Nu există termenul de „înainte" într-o lume care reprezintă o cameră cu ecouri ale celebrității instantanee.

Mașina de scris, cu promisiunea ei de dezvoltare a carierei pentru femeia occidentală ca Nora Helmers, s-a dovedit a fi, de fapt, trăsura din dovleac a Cenușăresei pe care nu te poți bizui.

27

# Telefonul: Alămuri zgomotoase sau simbol clinchenitor?

*Într-un șablon cu care cititorul s-a obișnuit deja, McLuhan pune laolaltă toate formele media fără a se limita la principalul subiect pe care îl are la îndemână. Aici, într-un pasaj revelator, se discută despre rivalitatea dintre film și carte. Un model de scriere în proză, în cazul în care nu s-a făcut deja remarcată, se etalează în* high definition*: este, de fapt, una dintre frazele-cheie ale lui McLuhan: „Schimbarea acelei mișcări unidirecționale din centru către margine se datorează în mod clar electricității, la fel cum uriașa explozie occidentală s-a datorat în primul rând electricității".*

*Editorul*

Cititorilor ziarului *Evening Telegram* li s-a spus în 1904: „Prostia implică faptul că un lucru nu are mai multă substanță decât o convorbire telefonică cu un prieten imaginar". Celebra utilizare a telefonului în cântece și povești a fost sporită de memoriile lui Jack Paar, care scrie că resentimentul său față de telefon a început odată cu telegrama cântată. El ne spune cum a primit un telefon de la o femeie care i-a spus că se simțea atât de singură, încât făcea baie de trei ori pe zi în speranța că va suna telefonul.

James Joyce, în *Finnegans Wake*, a subliniat faptul că TELEVIZIUNEA OMOARĂ TELEFONIA ÎN CEARTA DINTRE FRAȚI, introducând o temă majoră în bătălia simțurilor extinse în mod tehnologic, temă care a fost prezentă în cultura noastră mai mult de o decadă. Odată cu telefonul apare și extensia auzului și a vocii, care este un fel de percepție extrasenzorială. Odată cu televiziunea s-a produs extensia simțului tactil sau a interacțiunii simțurilor care implică și mai mult întregul aparat senzorial.

Copilul și adolescentul adoră telefonul, îmbrățișând firul și receptorul ca și cum acestea ar fi animale de companie îndrăgite. Ceea ce numim „telefonul francez", uniunea căștii cu microfonul într-un singur instrument, este o indicație importantă a legăturii franceze a simțurilor pe care vorbitorii de limbă engleză le păstrează separat. Franceza este „limba iubirii" doar pentru faptul că unește vocea cu urechea într-un mod intim, la fel cum o face și telefonul. Așa încât este foarte normal să ne sărutăm prin telefon, dar nu e ușor să ne vizualizăm atunci când vorbim.

Un efect social surprinzător al telefonului a fost dispariția cartierelor *red-light* (bordeluri) și apariția damelor de companie, *call-girl*. Pentru orbi, toate lucrurile sunt neașteptate. Forma și caracterul telefonului, ca și cele ale tehnologiei electrice, apar din plin în această dezvoltarea spectaculoasă. Prostituata era o specialistă, iar dama de companie nu este. O „casă" nu însemna o locuință; dama de companie nu trăiește doar acasă, ea poate fi o matroană. Puterea telefonului de a

descentraliza orice operațiune, ca și prostituția localizată, a fost simțită, dar nu și înțeleasă de fiecare afacere din domeniu.

Telefonul, în cazul damei de companie, este ca și mașina de scris care fuzionează funcțiile compoziției și ale tiparului. Dama de companie nu se mai încurcă cu proxenetul și cu matroana. Ea trebuie să fie o persoană dezghețată, capabilă de conversație pe teme variate și pentru a îndeplini sarcini sociale, de vreme ce se așteaptă de la ea să se alăture unei companii pe baza principiului egalității sociale. Dacă mașina de scris a smuls femeia de acasă și a transformat-o într-o specialistă în munca de birou, telefonul a oferit-o lumii directorilor ca pe un mijloc general de armonie, o invitație la fericire, și un fel de „zid" al confesiunilor și târgurilor americanului imatur, în funcția de director.

Mașina de scris și telefonul sunt cei mai diferiți gemeni care au preluat relansarea femeii americane printr-un proces de tehnologizare nemilos și complet.

De vreme ce toate formele media sunt fragmente ale sinelui nostru extins în domeniul public, acțiunea unui astfel de mediu asupra noastră tinde să introducă în scenă celelalte simțuri, într-o nouă relație. Pe măsură ce citim, furnizăm o coloană sonoră cuvântului tipărit; pe măsură ce ascultăm la radio, avem și un acompaniament vizual. De ce nu putem vizualiza atunci când telefonăm? Imediat cititorul va protesta: „Dar eu chiar vizualizez prin telefon!" Când cititorul are șansa să încerce acest lucru în mod deliberat, va observa că nu poate să vizualizeze atunci când vorbește la telefon, cu toate că toți oamenii instruiți încearcă să facă asta și, de aceea, cred că și reușesc. Dar nu acest lucru îi irită cel mai mult la telefon pe oamenii instruiți și pe occidentalii care pretind că vizualizează. Unii abia dacă pot vorbi cu cei mai buni prieteni la telefon fără să se enerveze. Telefonul cere implicare completă, spre deosebire de pagina scrisă sau tipărită. Oricărui om instruit îi displace această totală solicitare a atenției sale, deoarece s-a obișnuit de mult cu atenția distributivă. În mod similar, omul instruit poate învăța să vorbească alte limbi numai cu mare dificultate, deoarece învățarea unei limbi necesită participarea *tuturor* simțurilor în același timp. Pe de altă parte, obiceiul nostru de a vizualiza demonstrează neputința occidentalilor în fața lumii nou-vizuale a fizicii

moderne. Numai visceralul și auditiv-tactilul teuton și slav au imunitatea necesară vizualizării lucrurilor în matematica non-euclidiană și fizica cuantică. Dacă am fi predat matematică sau fizică prin intermediul telefonului, chiar și un occidental cult ar fi putut intra în competiție cu fizicienii. Acest fapt nu interesează departamentul de cercetări al companiei Bell Telephone, deoarece, ca orice grup aplecat către lectură, cei de aici nu consideră telefonul decât o *formă* și studiază numai conținutul serviciului furnizat prin firul de telefon. După cum am mai menționat, ipoteza lui Shannon și Weaver* cu privire la teoria informației, la fel ca teoria jocurilor a lui Morgenstern, tinde să ignore funcția formei ca formă. Astfel, și teoria informației, și teoria jocurilor au coborât în lumea banalităților sterile, dar schimbările fizice și sociale provocate de aceste forme ne-au modificat întreaga viață.

Mulți oameni simt o dorință stringentă de a „mâzgăli" în timp ce vorbesc la telefon. Acest fapt este foarte mult relaționat de caracteristica acestui mijloc de comunicare, deoarece necesită participarea simțurilor și capacităților noastre. Spre deosebire de radio, telefonul nu poate fi folosit ca fundal. De vreme ce telefonul oferă o imagine auditivă foarte săracă, noi întărim și completăm această imagine prin utilizarea tuturor celorlalte simțuri. Când imaginea auditivă este de înaltă definiție, cum e cazul radioului, vizualizăm experiența sau o completăm cu simțul vederii. Când imaginea vizuală este de înaltă definiție, o completăm, furnizându-i sunet. De aceea, atunci când filmele au adăugat coloana sonoră, a fost o mare agitație în lumea artistică. De altfel, această agitație a fost aproape identică cu cea cauzată de către filmul însuși. Filmul este rivalul cărții și tinde să furnizeze o coloană vizuală a unei descrieri narative, care este mult mai bună decât cea a cuvântului scris.

---

* Teoria informației și teoria jocurilor sunt menționate în trecere în capitolul 24. Lucrările menționate aici sunt *The Mathematical Theory of Communication*, de Claude E. Shannon și Warren Weaver, publicată prima dată în 1949, și *Theory of Games and Economic Behavior*, de John von Neumann și Oskar Morgenstern, publicată prima dată în 1953.

În anul 1920, *All Alone by the Telephone, All Alone Feeling Blue** era un cântec foarte popular. De ce ar crea telefonul un sentiment intens de singurătate? De ce ar trebui să ne simțim obligați să răspundem la un telefon public care sună, când știm că nu ne privește? De ce este tensiunea mult mai mică atunci când nu se răspunde la telefon în scena unui film? Răspunsul la aceste întrebări este dat de faptul că telefonul reprezintă o formă care implică necesitatea unui partener. Nu va acționa doar ca un instrument pentru fundal, ca radioul.

O farsă obișnuită într-un orășel din zilele de început ale telefonului atrage atenția asupra telefonului ca formă de participare colectivă. Niciun gard din spatele curții n-ar putea rivaliza cu gradul de participare intensă ce a fost creat prin intermediul liniei fierbinți. Farsa în chestiune a luat forma unui telefon dat mai multor persoane, în care se spunea, cu o voce oarecare, că departamentul de inginerie tehnică va curăța liniile de telefonie: „Vă recomandăm să vă acoperiți telefonul cu un așternut sau față de pernă pentru a împiedica ca locuința dumneavoastră să se umple de gunoi și grăsime". Autorul farsei va face, apoi, turul prietenilor în cauză pentru a se bucura de pregătirile acestora și de așteptarea lor a unui sâsâit sau zgomot care avea să vină cu siguranță atunci când liniile telefonice urmau să fie scuturate. Gluma ne ajută acum să ne amintim că, în urmă cu ceva timp, telefonul era o invenție utilizată mai mult pentru distracție decât pentru afaceri.

Invenția telefonului a fost un efect al efortului extins al secolului trecut de a face limbajul vizibil. Melville Bell, tatăl lui Alexander Graham Bell, și-a petrecut viața fabricând un alfabet universal pe care l-a publicat în 1867 sub titlul de *Visible Speech*. Pe lângă scopul de a prezenta toate limbile lumii într-o formă simplă vizuală, familia Bell, tatăl și fiul, era foarte preocupată de îmbunătățirea vieții surzilor. Limbajul vizibil părea că promite mijloace imediate de eliberare a surzilor din „propria închisoare". Încercarea de a perfecționa limbajul vizibil pentru surzi i-a făcut pe cei doi membri ai familiei Bell să studieze noile dispozitive electronice care au făcut posibile apariția telefonului. În aceeași manieră, sistemul Braille a început ca un mijloc de descifrare

* Singur lângă telefon, singur, simțindu-mă trist.

a mesajelor militare pe întuneric, ca apoi să fie transformat în muzică și, la sfârșit, în mijloc de citire pentru orbi. Literele au fost codificate în puncte pentru degete cu mult înainte ca limbajul Morse să fie utilizat de telegraf. Și este important să observăm cum a evoluat tehnologia electrică, în această manieră, către lumea vorbirii și a limbajului, de la începutul electricității. Prima mare extensie a sistemului nostru central nervos — mijloacele de comunicare în masă a cuvântului vorbit — a fost imediat urmată de a doua mare extensie a sistemului nostru central nervos — tehnologia electrică.

Cotidianul *Daily Graphic*, din data de 15 martie 1877, ilustra pe prima pagină „Terorile telefonului — Oratorul viitorului". Un Svengali răvășit stă în fața unui microfon plasat într-un studio. Același microfon este înfățișat în Londra, San Francisco, în prerie și în Dublin. În mod curios, ziarul acelui timp a văzut în telefon rivalul presei, ca sistem de amplificare, așa cum avea să fie considerat radioul peste cincizeci de ani. Dar telefonul, intim și personal, este cel mai îndepărtat de forma de amplificare dintre toate celelalte media. Astfel, interceptarea convorbirilor telefonice pare și mai odioasă decât citirea scrisorilor altora.

Cuvântul „telefon" a intrat în vocabular în 1840, înainte să se fi născut Alexander Graham Bell. Era utilizat pentru a descrie un dispozitiv fabricat pentru a difuza note muzicale prin tuburi de lemn. Până în 1870, inventatori de peste tot au încercat să realizeze transmisia electrică a vorbirii, iar Biroul American de Emisie a Certificatelor de Invenție a primit proiectul lui Elisha Gray pentru un telefon în aceeași zi în care l-a primit și pe cel al lui Bell, dar cu o oră sau două mai târziu. Juriștii au beneficiat enorm de pe urma acestei coincidențe. Dar Bell a devenit celebru, iar rivalii lui au ajuns doar note în subsolul istoriei. Telefonul a oferit servicii publicului în 1877, paralel cu telegraful cu fir. Noul grup de telefonie era plăpând în comparație cu interesele telegrafului, iar compania Western Union a pus imediat monopol pe serviciile de telefonie.

Este una dintre ironiile la adresa occidentalului, care nu a mai privit niciodată o invenție ca pe o amenințare la propria viață. Problema este că, de la începuturile alfabetului până la invenția automobilului,

occidentalul s-a reînnoit permanent datorită unei explozii tehnologice lente, care s-a întins peste 2 500 de ani. De la apariția telegrafului, până în prezent, occidentalul a început să experimenteze implozia. A început să deruleze filmul brusc înapoi, odată cu perspectiva oferită de Nietzsche. Dar el încă se bucură de rezultatele fragmentării extreme a componentelor originale ale vieții sale tribale. Această fragmentare este cea care îl ajută să ignore raportul cauză-efect în toată această interacțiune a tehnologiei și culturii. Dar lucrurile stau cu totul diferit în marile afaceri. Acolo, omul tribal stă în așteptarea germenilor schimbării. De aceea William H. Whyte a scris *The Organization Man* ca pe o poveste de groază. A mânca oameni este îngrozitor. Chiar și aducerea oamenilor în interiorul unei mari corporații pare un lucru greșit pentru oricine a fost crescut într-o libertate vizuală fragmentată. „Îi sun noaptea, atunci când au garda jos", a spus odată un director executiv.

În anul 1920, telefonul a provocat multă conversație umoristică care s-a vândut ca plăcile de gramofon. Dar radioul și filmele vorbite nu se înțelegeau bine cu monologul, chiar dacă acesta era făcut de W.C. Fields sau Will Rogers. Aceste media fierbinți au dat la o parte formele media mai reci, pe care le-a readus televiziunea la scară largă. Noua competiție a prezentatorilor unor emisiuni de noapte (Newhart, Nichols și May) au o curioasă savoare, ce amintește de începuturile telefoniei. Putem mulțumi televiziunii pentru chemarea la o participare intensă, unde mimica și dialogul se reîntorc. Acești prezentatori se constituie într-o varietate de „cotidiane vii", ca acelea furnizate masei revoluționare chinezești de către echipele de teatru în anii 1930 și 1940. Piesele de teatru ale lui Brecht au aceeași calitate participativă a lumii ca aceea a comediilor și a formei mozaicale a ziarului, pe care televiziunea a promovat-o ca pop-art.

Microfonul telefonului era o excrescență directă a unei încercări prelungite care a început în secolul al XVII-lea, încercarea de a imita psihologia umană prin intermediul mijloacelor mecanice. De aceea, este în natura telefonului să aibă o astfel de concordanță cu lumea organică. La sfatul unui chirurg din Boston, doctorul C.J. Blake, receptorul telefonului a fost direct modelat după osul și structura urechii umane. Bell a fost foarte atent la marele Helmholtz, a cărui muncă

acoperea mai multe domenii. Într-adevăr, Bell a fost încurajat să persevereze în eforturile sale datorită faptului că Helmholtz a trimis vocale prin intermediul telegrafului. Dar s-a dovedit că această impresie optimistă era hrănită de cunoștințele sale inadecvate de limbă germană. Helmholtz nu a reușit să obțină niciun efect de vorbire prin intermediul firului de telegraf. Dar Bell a argumentat faptul că, dacă vocalele puteau fi trimise, de ce nu s-ar putea face la fel și cu consoanele? „Am crezut că Helmholtz a reușit și că eșecul meu se datora numai ignoranței mele în domeniul electricității. A fost o gafă valoroasă. Mi-a dat încredere. Dacă aș fi putut citi germană în acea perioadă, nu aș mai fi început experimentele niciodată!"

Una dintre consecințele cele mai înspăimântătoare ale telefonului a fost introducerea unei „rețele invizibile" de modele în management și în procesul de luare a deciziilor. Nu este fezabil să îți exercitezi autoritatea prin intermediul telefonului. Structura piramidală a diviziunii muncii și a fișei de post, precum și a puterilor delegate nu poate ține pasul cu viteza telefonului de a întrece toate aranjamentele ierarhice și de a implica total oamenii. În același fel, diviziile mobile de tancuri echipate cu radioemițătoare au deranjat structura tradițională a armatei. Și am văzut cum reporterii de știri au creat o imagine corporativă unificată din departamentele guvernamentale fragmentate, legând pagina tipărită de telefon și telegraf.

Astăzi, persoanele în funcții minore le pot spune pe numele mic directorilor din diferite părți ale țării. „Este suficient să începi să dai telefoane. Oricine poate intra în biroul unui director cu ajutorul telefonului. Până la zece seara, în ziua în care am intrat în biroul din New York, le spuneam tuturor pe numele mic."

Telefonul este un intrus irezistibil în timp sau loc, astfel încât marii directori sunt imuni la sunetul acestuia doar atunci când stau în capul mesei la o cină. Prin natura sa, telefonul este o formă intens personală care ignoră toate cererile de intimitate vizuală prețuite de omul instruit. O firmă de brokeri a desființat recent toate birourile personale ale directorilor și i-a așezat în jurul unei mese de seminar. S-a înaintat ideea că deciziile imediate care trebuiau luate pe baza fluxului continuu a formelor media electrice pot fi aprobate în grup

destul de rapid, numai dacă spațiul personal era desființat. În starea de alertă, chiar și echipajele aeronavelor militare la sol nu pot dispărea oricând din raza vizuală a celorlalte. Acesta este doar un factor de timp. Mai relevantă este nevoia de implicare totală în jocul de *rol* care se potrivește cu această structură imediată. Cei doi piloți ai avioanelor cu reacție sunt aleși cu toată grija caracteristică unei firme de organizare a nunților. După multe teste și o lungă experiență, aceștia sunt oficial *căsătoriți* de către comandantul lor „până când moartea îi va despărți". Nu există niciun dubiu în această privință. Este același fel de integrare totală într-un rol care ridică ștafeta oricărui om instruit ce trebuie să înfrunte cererile implozive ale rețelei imperceptibile a luării deciziilor în mediul electricității. Libertatea în lumea occidentală a luat întotdeauna forma exploziei, diviziunii, promovând separarea individului de stat. Inversul acelei mișcări unidirecționale către exterior, din centru către margine, are în mod clar legătură cu electricitatea, la fel cum marea explozie occidentală s-a datorat, în primul rând, foneticii.

Dacă autoritatea lanțului de comandă nu ar funcționa prin telefon, ci numai prin intermediul unor instrucțiuni scrise, ce fel de autoritate ar intra în joc? Răspunsul este simplu, dar nu ușor de redat. La telefon, numai autoritatea cunoașterii va funcționa. Autoritatea delegată este liniară, vizuală, ierarhică. Autoritatea conferită de cunoștințe este neliniară, nevizuală și completă. Pentru a acționa, persoana împuternicită trebuie să aibă întotdeauna acceptul celui care comandă. Situația electrică elimină astfel de lucruri prestabilite; astfel de „verificări și balanțe" sunt necunoscute autorității complete date de cunoaștere. Prin urmare, pot fi impuse constrângeri asupra puterii absolute a electricității, dar nu prin separarea puterilor, ci printr-un pluralism al centrelor. Această problemă a apărut datorită liniei private directe dintre Kremlin și Casa Albă. Președintele Kennedy și-a exprimat preferința pentru telex în favoarea telefonului, din cauza unei prejudecăți occidentale.

Separarea puterilor a fost o tehnică de reducere a acțiunii într-o structură de centru ce tindea către marginile îndepărtate. Într-o structură electrică, conform conceptului de timp și spațiu al planetei, nu există

margini. De aceea, poate exista dialog numai între centre și între omologi. Piramida lanțului de comandă nu poate obține sprijin de la tehnologia electrică. Dar, în locul puterii delegate, există tendința apariției jocului *de rol*, odată cu formele media electrice. O persoană poate fi acum reinvestită cu toate tipurile de caracter nevizual. Regele și împăratul au fost legal înzestrați să acționeze ca un ego colectiv al tuturor egourilor personale ale supușilor lor. Până acum, occidentalul a observat că a existat numai o tentativă de restaurare a rolului. Acesta încă încearcă să mențină anumite persoane în funcții ca împuterniciți. În cultul vedetelor de cinema, ne-am permis să ne abandonăm în mod somnambulic tradițiile occidentale, conferind acestor personaje fără slujbă un rol mistic. Ele sunt întrupări colective ale multitudinii de vieți personale ale subiecților lor.

Un exemplu extraordinar de putere a telefonului, care implică întreaga persoană, este semnalat de către psihiatri, conform cărora copiilor nevrotici le dispar toate simptomele atunci când vorbesc la telefon. Cotidianul *The New York Times*, din data de 7 septembrie 1949, a publicat un articol care redă o mărturie bizară despre caracterul liniștitor și participativ al telefonului:

> La data de 6 septembrie 1949, un veteran de război bolnav psihic, Howard B. Unruh, într-o cursă a terorii pe străzile orașului New Camden, din New Jersey, a omorât 13 persoane și apoi s-a întors acasă. Echipajele de poliție, echipate cu pistoale-mitralieră, puști și grenade cu gaz lacrimogen, au deschis focul. În acel moment, un reporter al cotidianului *Camden Evening Courier* a căutat numele lui Unruh în cartea de telefon și l-a sunat. Unruh s-a oprit din tras și a răspuns:
>
> — Alo.
>
> — Howard?
>
> — Da...
>
> — De ce ucizi oameni?
>
> — Nu știu. Nu pot să răspund la această întrebare deocamdată. O să vorbim mai târziu. Acum sunt prea ocupat.

Art Seidenbaum, într-un articol recent publicat în ziarul *Los Angeles Times* și intitulat „Dialectici ale numerelor de telefon nelistate", spunea:

> Celebritățile se ascund de multă vreme. În mod paradoxal, pe măsură ce numele și imaginile cu celebrități apar pe ecrane din ce în ce mai mari, acestea fac eforturi considerabile să devină inabordabile atât fizic, cât și la telefon... Multe nume renumite nu răspund niciodată la telefon; un serviciu de mesagerie preia apelurile și, la cerere, le livrează mesajele... „Nu ne sunați" ar putea deveni adevăratul cod poștal al Californiei de Sud.

„Singur lângă telefon" a devenit un cerc închis. În curând, telefonul va fi cel care este „singur și se simte trist".

# 28

# Fonograful: Jucăria care a tăiat respirația națiunii

*Expunerea amănunțită a lui McLuhan cu privire la automatizare în era electrică nu este nicăieri mai extensivă ca aici. El începe prin a sublinia rolul important în posibila automatizare a cântecului uman și al dansului pe care îl joacă tehnologiile mecanice ca, de exemplu, filmul și fonograful; nimic ce poate fi comparat cu acea automatizare la locul de muncă. Următorul comentariu este despre linia de asamblare, dispariția lucrului manual, fragmentarea datorată mecanizării și realizarea programelor de calculator. Cultura și tehnologia, în mod obișnuit disociate, sunt interrelaționate în mod explicit în capitolul anterior și captează atenția lui McLuhan din nou: „Romanticii știau despre sălbatici la fel de puțin ca despre liniile de montaj". Mai este, de asemenea, dată și o definiție a conștiinței, ajustată la credința lui McLuhan despre studiul media: „un proces complet, care nu este deloc dependent de conținut".*

*Editorul*

Fonograful, care își are originile în telegraful electric și telefon, nu și-a demonstrat forma și funcția electrică de bază până când magnetofonul nu l-a eliberat din capcanele sale mecanice. Faptul că lumea sunetului este în principal o structură uniformă de relații instantanee, îi conferă o asemănare cu lumea undelor electromagnetice. Acest fapt a făcut ca fonograful și radioul să fie asociate foarte devreme.

Este menționat în observațiile lui John Philip Sousa, dirijor de fanfară și compozitor, cu câtă neîncredere a fost primit fonograful prima oară. El a spus: „Cu fonograful, exercițiile vocale nu vor mai fi la modă! Și apoi, ce facem cu laringele național? Nu va slăbi? Dar cu toracele național? N-o să i se taie respirația?"

Sousa a observat un fapt: fonograful este o extensie și o amplificare a vocii care ar fi putut foarte bine diminua activitatea vocală individuală, la fel cum automobilul a redus activitatea pietonilor.

Ca și radioul, care încă respectă conținutul programului anunțat, fonograful este un mediu fierbinte. Fără acesta, secolul XX, care însemna era tangoului, a dansului și a jazzului, ar fi avut un ritm diferit. Dar s-au format multe concepții diferite despre fonograf, după cum sugerează unul din primele sale denumiri — gramofon. Acesta a fost conceput ca o formă de scris auditiv (literele *gramma*). A mai fost numit și „gramofon" datorită acului care avea rol de peniță. Ideea de a-l caracteriza drept o „mașină vorbitoare" era foarte populară. Edison a întârziat în abordarea soluției problemelor sale din cauza faptului că l-a considerat la început „un imitator al telefonului"; adică, un recipient ce stochează datele telefonului, ce face posibil ca „telefonul să furnizeze înregistrări de o mare valoare, în loc să fie recipientul comunicării imediate și trecătoare". Aceste cuvinte ale lui Edison, publicate în revista *North American Review* din iunie 1878, ilustrează cum invenția recentă a telefonului de atunci avea puterea de a colora gândirea în multe domenii. Astfel, fonograful trebuia privit ca un soi de înregistrare fonetică a unei conversații telefonice. De aici, numele de „fonograf" și „gramofon".

În spatele imediatei popularități a fonografului se afla întreaga implozie electrică care a dat un nou accent și importanță ritmurilor vorbirii actuale în muzică, poezie și dans. Totuși, fonograful era doar o mașinărie. La început, nu utiliza un motor sau un circuit electric. Dar când a furnizat extensia mecanică a vocii umane și noile melodii cu ritm sincopat, fonograful a fost propulsat în centrul atenției de către anumite curente importante ale timpului. Faptul de a accepta o nouă frază sau formă de exprimare sau un ritm de dans este deja evidența directă a unei dezvoltări de care se leagă în mod semnificativ. Să luăm, de exemplu, schimbarea limbii engleze la modul interogativ, de când cu apariția întrebării „Ce zici de asta?" Nimic nu ar putea face oamenii să înceapă să utilizeze o astfel de expresie la nesfârșit, decât dacă este vorba de un nou accent, ritm, sau nuanță în relațiile interpersonale, care îi conferă relevanță.

În timp ce lucra cu bandă de hârtie, imprimată cu punctele și virgulele codului Morse, Edison a observat că sunetul scos de bandă când era rulată la viteză mare semăna cu „vorbirea, auzită indescifrabil". Apoi, i-a venit ideea că banda imprimată ar putea înregistra un mesaj telefonic. Edison a devenit conștient de limitele liniarității și sterilității specializării imediat ce s-a familiarizat cu mediul electric. „Priviți", a spus, „este cam așa. Încep cu intenția de a ajunge la acest punct cu experimentul, să spunem, să cresc viteza transmisiei prin cablu peste Atlantic; dar când ajung la jumătatea liniei drepte trasate de mine, întâlnesc un fenomen care mă îndreaptă în altă direcție și se transformă într-un fonograf." Nimic nu ar putea exprima mai real punctul de trecere de la explozia mecanică la implozia electrică. Cariera lui Edison a personificat chiar acea schimbare produsă în lumea noastră, deși el a fost adesea confuz în privința celor două procese.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, psihologul Lipps a descoperit, cu ajutorul unui audiograf electric, că un singur clinchet al clopoțelului era de o varietate intensă, ce conținea toate simfoniile posibile. Cam la fel și-a abordat problemele și Edison. Experiența sa practică l-a învățat că toate problemele conțin și toate răspunsurile la ele, atunci când cineva ar putea descoperi o modalitate de a le reda în mod explicit. În cazul lui, hotărârea de a-i da o utilizare practică în mediul de afaceri

a dus la neglijarea fonografului ca mijloc de divertisment. Eșecul de a vedea în fonograf un mijloc de divertisment a dus la neînțelegerea revoluției electrice în general. Astăzi, ne-am obișnuit să vedem în fonograf o jucărie și o consolare; dar presa, radioul și televiziunea au obținut aceeași dimensiune a divertismentului. Între timp, divertismentul împins la extrem devine principala formă a afacerilor și politicii. Mijloacele electrice, datorită caracterului lor „deschis", tind să elimine specializările fragmentate ale formei și funcției pe care le-am acceptat ca fiind moșteniri ale alfabetului, tiparului și mecanizării. Istoria scurtă și comprimată a fonografului include toate etapele materialului scris, tipărit și mecanizat. Apariția benzii magnetice electrice a fost cea care a eliminat fonograful din implicarea sa temporară în cultura mecanică. Banda de magnetofon și înregistrarea pe disc au făcut dintr-odată din fonograf un mijloc de acces la muzica și limba vorbită a întregii lumi.

Înainte de a ne întoarce la discul de vinil și la revoluția benzii magnetice, ar trebui să observăm că perioada de început a înregistrării mecanice și reproducerii sunetului a avut în comun cu filmul mut un factor important. La începuturile sale, fonograful a produs o experiență activă și stridentă și nu prea diferită de cea a filmului lui Mack Sennett. Dar curentul subteran al muzicii mecanice este în mod ciudat trist. Geniul lui Charles Chaplin a fost cel care a captat în film mișcarea legănată din bluesuri căreia i-a adăugat un ritm vioi de jazz și sărituri. Poeții, pictorii și muzicienii sfârșitului secolului al XIX-lea insistă cu toții asupra unui soi de melancolie latentă în marea lume industrială a metropolei. Figura lui Pierrot este la fel de crucială în poezia lui Laforgue ca și în arta lui Picasso sau muzica lui Satie. Nu este reprezentarea mecanică la apogeul său o aproximare remarcabilă a organicului? Și, o civilizație industrială nu este capabilă să producă orice, din abundență, pentru toată lumea? Răspunsul este „Da". Dar Chaplin și pictorii, muzicienii și poeții gen Pierrot au mers cu această logică până la imaginea lui Cyrano de Bergerac, bărbatul care a iubit cel mai mult, dar căruia dragostea i-a fost refuzată. Imaginea ciudată a lui Cyrano, a bărbatului neiubit și de neiubit, a fost captată de fonograf în cultul bluesului. Poate că încercarea de a demonstra că bluesul

provine din muzica populară a negrilor este greșită; totuși, Constant Lambert, dirijor și compozitor englez, în melodia sa *Music Ho!*, redă o poveste a bluesului care a precedat muzica de jazz de după al Doilea Război Mondial. Acesta trage concluzia că marele succes al muzicii de jazz în secolul XX a fost un răspuns în masă la bogăția rafinată și subtilitatea orchestrală a perioadei Debussy–Delius. Jazzul pare să fie o punte eficientă între muzica intelectualilor și a oamenilor obișnuiți, așa cum Chaplin a creat această punte pentru arta pictorială. Intelectualii au acceptat bucuroși aceste punți, iar Joyce l-a ilustrat pe Chaplin în cartea sa, *Ulise*, în personajul lui Bloom, așa cum Eliot a surprins jazzul în ritmul poeziilor sale de început.

Clovnul-Cyrano al lui Chaplin reprezintă în mare parte o melancolie profundă precum arta lui Pierrot, Laforgue sau Satie. Nu este o caracteristică inerentă a triumfului procesului de mecanizare cu omisiunea părții umane? Ar fi putut procesul de mecanizare să atingă un nivel mai înalt decât mașina de vorbit, cu mimica și dansul ei? Nu captează celebrele versuri ale lui T.S. Eliot despre dactilografa perioadei jazzului întregul patos al erei lui Chaplin și a bluesului?

Nătâng se înclină o femeie minunată
Prin camera ei singură din nou pășește,
Își netezește părul cu o mână-automată,
Și-apoi un disc la gramofon pornește.

Citit ca o comedie gen Chaplin, poemul lui Eliot, *Prufrock,* are sens. Prufrock îl reprezintă în întregime pe Pierrot, mica marionetă a civilizației mecanice care era pe cale să treacă în etapa sa electrică.

Ar fi greu să exagerăm importanța formelor mecanice complexe precum filmul sau fonograful ca preludiu la automatizarea cântecului și dansului. Pe măsură ce această automatizare a vocii și gestului uman s-a apropiat de perfecțiune, la fel și forța de lucru s-a apropiat de automatizare. Acum, în era electrică, linia de asamblare cu lucrul ei manual dispare, iar automatizarea electrică aduce cu sine o reducere a forței de lucru în industrie. În loc de a se automatiza ei înșiși — cu sarcinile și funcțiile fragmentate — după cum era tendința în procesul de

mecanizare, bărbații erei electrice se implică simultan în mai multe slujbe, în programe de învățare și în programarea pe calculator.

Logica inerent revoluționară a erei electrice a fost făcută destul de clară în formele de început ale telegrafului și telefonului care au inspirat „mașina de vorbit". Aceste noi forme, care s-au străduit atât de mult să recupereze lumea vocală, auditivă și mimetică, înăbușită de cuvântul tipărit, a inspirat, de asemenea, noile ritmuri ciudate ale „erei jazzului", diversele forme de sincopă și discontinuitate simbolistă care, ca și relativitatea sau fizica cuantică, au marcat sfârșitul erei Gutenberg cu liniile sale difuze și uniforme ale organizației.

Cuvântul „jazz" provine din termenul *jaser*, din limba franceză, care înseamnă a sporovăi. Jazzul este, într-adevăr, o formă de dialog între instrumentiști și dansatori. Astfel, se pare că a provocat o ruptură bruscă cu ritmurile omogene și repetitive ale grațiosului vals. În perioada lui Napoleon și a lordului Byron, când valsul era o formă nouă, acesta a fost privit ca o întrupare barbară a visului lui Rousseau despre nobilul sălbatic. Așa grotescă cum este această idee acum, este un indiciu al apariției erei mecanice. Dansul coral impersonal, după șablonul mai vechi, practicat la curțile regale, a fost abandonat când dansatorii de vals se îmbrățișau unul pe celălalt. Valsul este precis, mecanic și milităros, după cum a fost și istoria lui. Pentru ca un vals să își demonstreze întregul său înțeles, trebuie ca ținuta să fie militară. „Noaptea a răsunat a petrecere", a spus lordul Byron când s-a referit la valsul de dinaintea bătăliei de la Waterloo. În secolul al XVIII-lea și pe timpul lui Napoleon, armatele de cetățeni păreau a fi o eliberare individualistă din cadrul feudal al ierarhiei de la curte. De aici și asocierea valsului cu nobilul sălbatic, însemnând libertatea conferită de lipsa statutului și a ierarhiei de la curte. Dansatorii de vals erau toți la fel și egali, putându-se mișca liber în toată sala. Că aceasta era ideea romantică a vieții nobilului sălbatic pare ciudat în zilele noastre, dar romanticii știau la fel de puțin despre oamenii într-adevăr sălbatici, pe cât știau despre liniile de asamblare.

Apariția jazzului și a muzicii ritmate în secolul nostru au fost comparate cu invazia omului tribal care își mișcă partea de jos a corpului. Cei revoltați de această atitudine au preferat jazzului frumusețea valsului mecanic și repetitiv, care a fost clasificat odată drept un

dans național pur. Dacă jazzul este considerat o ruptură în favoarea formei discontinue, participative, spontane și improvizaționale, poate fi văzut, de asemenea, și ca un fel de poezie recitată oral în care interpretarea cuprinde și creația și compoziția. Este un lucru adevărat printre cântăreții de jazz că muzica de jazz înregistrată este „la fel de învechită ca și ziarul de ieri". Muzica de jazz este vie, ca și conversația, și, precum conversația, depinde de un repertoriu de teme disponibile. Dar interpretarea înseamnă și capacitatea de a compune. O astfel de interpretare asigură o participare maximă atât a orchestrei, cât și a dansatorilor. Privit din această perspectivă, devine imediat clar că jazzul aparține acelei familii de structuri mozaicale care a reapărut în lumea occidentală odată cu serviciile furnizate prin cablul electric. De asemenea, aparține și simbolismului din poezie, precum și altor forme asemănătoare din pictură și muzică.

Legătura dintre fonograf, cântec și dans nu este mai puțin strânsă decât cea dintre telegraf și telefon. Odată cu apariția primelor partituri muzicale tipărite în secolul al XVI-lea, cuvintele și muzica s-au separat. Separarea virtuozității vocii de instrumente a devenit fundamentul marilor dezvoltări muzicale din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Același tip de fragmentare și specializare în arte și științe a făcut posibilă obținerea de rezultate uriașe în industrie și domeniul militar, precum și în presa scrisă și orchestra simfonică.

Cu siguranță, fonograful ca produs industrial a arătat puțin din calitățile electrice care au dus la nașterea ideii în mintea lui Edison. Existau profeți care puteau prevede măreața zi în care fonograful va ajuta medicina prin furnizarea unui mijloc medical de diferențiere între „icnetul isteriei și oftatul melancoliei... sunetul tusei convulsive și al calului de povară. Va fi expert în bolile psihice, distingând între râsul maniacului și horcăitul unui idiot... Va îndeplini acest lucru în anticameră, în timp ce doctorul se va ocupa de ultimul său pacient". Totuși, în practică, fonograful a rămas cu vocile lui Signor Foghornis și ale tenorul dramatic, robust și profund.

Tehnicile de înregistrare nu permiteau să ai de-a face cu ceva atât de subtil cum este orchestra, decât după Primul Război Mondial. Cu mult înaintea acestuia, o privire entuziastă a sesizat rivalitatea

înregistrărilor din albumul fotografic și fonograf și a grăbit venirea zilei fericite când „generațiile viitoare vor fi în stare să comprime în perioada de douăzeci de minute o complexă reprezentare a întregii vieți: cinci minute din gânguritul unui copil, cinci din exaltarea unui băiat, cinci minute din reflecțiile unui bărbat și alte cinci din discuțiile stinse de pe patul de moarte". Mai târziu, James Joyce a făcut ceva mai bun. El a făcut din *Finnegans Wake* un poem complex care a comprimat într-o singură propoziție tot gânguritul, exaltările, observațiile și remușcările întregii rase umane. Joyce nu ar fi putut crea acest poem într-o altă perioadă decât cea în care a fost inventat fonograful și radioul.

Radioul a fost cel care a injectat în final o încărcătură electrică completă în lumea fonografului. Difuzorul radioului anului 1924 era deja superior în calitatea sunetului și a început să strice afacerile din domeniul fonografului și al plăcilor înregistrate. Într-un sfârșit, radioul a revigorat afacerea discurilor înregistrate, crescând gustul masei populare pentru muzica clasică.

Adevărata ruptură s-a produs după cel de-al Doilea Război Mondial, odată cu apariția magnetofonului. Aceasta a semnificat sfârșitul înregistrării cu acel zgomot de fond însoțitor. În 1949, perioada sistemului de reproducere exactă a sunetului a reprezentat alt salvator al afacerilor din domeniul fonografului. Căutarea „sunetului de înaltă fidelitate" s-a amestecat imediat cu imaginea televiziunii ca parte a recuperării experienței tactile. Deoarece senzația de instrumente utilizate „chiar în aceeași cameră cu tine" este o încercare de a unifica auditivul cu tactilul în finețea unor viori, aceasta reprezintă în mare parte o experiență sculpturală. A te afla în prezența muzicienilor înseamnă a fi martor la atingerea și la mânuirea instrumentelor din punct de vedere tactil și kinetic, deci nu ești doar un ascultător. Așa că se poate spune că sistemul hi-fi de redare a sunetului nu este o căutare a efectelor abstracte ale sunetului separat de celelalte simțuri. Cu acest sistem, fonograful se confruntă cu provocarea tactilă a televizorului.

Sistemul stereo, o dezvoltare ulterioară, este un sunet „rotund" sau „înfășurat". În trecut, sunetul emana dintr-un singur punct, în conformitate cu tendința culturii vizuale și a punctului de vedere fix al acesteia. Trecerea la sistemul hi-fi de redare a sunetului a însemnat

pentru muzică ce a însemnat cubismul pentru pictură și simbolismul pentru literatură; adică, acceptarea multiplelor fațete și planuri într-o singură experiență. Un alt mod de a explica acest lucru este de a spune că sunetul stereo are clar profunzime, precum televizorul reprezintă vederea în profunzime.

Poate că nu este prea mare contradicția atunci când afirmăm că un mediu devine o modalitate de experiență profundă, de care vechile categorii „clasice", „populare" „erudite" și „necizelate" nu mai au parte. A privi o operație pe cord deschis a unui copil bolnav de inimă este o experiență care nu se încadrează în nicio categorie enumerată mai sus. Când au apărut discul și sistemul stereo de redare hi-fi, au adus cu ele și o abordare complexă a experienței muzicale. Tuturor le-au dispărut inhibițiile despre „erudiție", iar oamenii serioși nu au mai avut rezerve cu privire la muzica și cultura populară. Orice aspect abordat în profunzime trezește la fel de mult interes precum o fac marile problematici. Deoarece „profunzimea" înseamnă „interrelaționare" și nu izolare. Profunzimea înseamnă capacitatea de pătrundere, nu punct de vedere; iar capacitatea de pătrundere este un fel de implicare mentală într-un proces care plasează conținutul unui obiect pe planul al doilea. Conștientizarea însăși este un proces complet, deloc dependent de conținut. Conștientizarea nu postulează în mod special conștientizarea a ceva anume.

Cu privire la jazz, discul de vinil a adus multe schimbări, ca de exemplu cultul *real cool drool*, deoarece creșterea duratei unei părți a discului însemna că orchestra de jazz putea produce o lungă și informală discuție între instrumentele sale. Repertoriul anilor '20 a fost revigorat, conferindu-i-se o nouă profunzime și complexitate de către aceste noi mijloace. Dar magnetofonul, în combinație cu LP-ul, a revoluționat repertoriul muzicii clasice. După cum banda de magnetofon semnifica noul studiu al limbilor mai degrabă vorbite decât scrise, tot ea ne-a oferit întreaga cultură muzicală a multor secole și țări. În vreme ce, în trecut, s-a făcut o mică selecție a perioadelor și compozitorilor, banda de magnetofon, combinată cu discul, a conferit un spectru muzical complet care a făcut ca secolul al XVI-lea să fie la fel de disponibil

ca și secolul al XIX-lea, iar cântecele populare chinezești, la fel de accesibile ca și cele unguresti.

Un scurt sumar al evenimentelor tehnologice relaționate cu fonograful ar putea suna cam așa:

Telegraful a transpus scrisul în sunet, un fapt direct relaționat cu originea telefonului și a fonografului. Odată cu apariția telegrafului, singurele ziduri despărțitoare rămase sunt cele autohtone, peste care fotografia, filmul și fotografia digitală trec ușor. Electrificarea procesului de scriere a reprezentat un pas uriaș în spațiul nonvizual și auditiv, precum următorii pași pe care i-au făcut telefonul, radioul și televiziunea.

> Telefonul: vorbire fără ziduri.
> Fonograful: sală de concert fără ziduri.
> Fotografia: muzeu fără ziduri.
> Electricitatea: spațiu fără ziduri.
> Filmul, radioul și televizorul: sală de studiu fără ziduri.

Bărbatul culegător de hrană reapare, în mod incongruent, pe post de culegător de informații. În acest rol, omul electronic nu este mai puțin nomad ca strămoșii lui din perioada paleolitică.

# 29

# Filmele: Lumea bobinelor*

* Titlul capitolului este *Movies: The Reel World*. Autorul face un joc de cuvinte bazat pe pronunția identică a lui *reel* (bobină — de film, aici) și *real* (real/ă). Astfel, titlul se poate traduce auditiv și prin „Filmele: Lumea reală".

*În comentariile cu privire la închidere (a se vedea și Glosarul) în paginile de început ale acestui capitol, McLuhan se referă la închiderea* informațiilor *senzoriale, în timp ce termenul de închidere folosit oriunde altundeva în legătură cu somnambulismul indus de media sau transa lui Narcis semnifică închiderea unuia dintre simțurile fizice. Structura este revelată aici ca fiind sculpturală în calitate, iar cultura manuscriselor, orală în calitate. Cât privește filmul, acesta nu se reduce la un singur mediu, ci reprezintă „împlinirea finală a uriașului potențial al fragmentării tipografice".*

*Editorul*

În Anglia, filmul a fost numit inițial „bioscop", din cauza prezentării vizuale a mișcărilor reale ale formelor de viață (din cuvântul grecesc *bios*, care înseamnă mod de viață). Filmul, prin care rulăm lumea reală pe o bobină pentru a o dezvălui sub forma unui covor magic al fanteziei, este o „nuntă" spectaculară între vechea tehnologie mecanică și noua lume a electricității. În capitolul intitulat „Roata" am spus povestea originii simbolice a filmului ca fiind o încercare de a fotografia coamele în vânt ale cailor în galop, iar a seta o serie de camere de filmat pentru a studia mișcarea animalelor înseamnă a fuziona mecanica și organicul într-un anumit mod. În era medievală, în mod curios, ideea modificării la ființele organice era aceea a înlocuirii unei forme statice cu o alta, în mod secvențial. Oamenii își imaginau că viața unei flori este un fel de bandă cinematică despre etape sau stadii esențiale. Filmul reprezintă înțelegerea completă a ideii medievale de schimbare sub forma unei iluzii distractive. Medicii fiziologi au avut mult de-a face cu dezvoltarea filmului, precum și cu cea a telefonului. În film, mecanica apare ca fiind organică, iar creșterea unei flori poate fi portretizată la fel de ușor și liber ca și mișcarea unui cal.

Dacă filmul fuzionează mecanica și organicul într-o lume a formelor ondulatorii, există, de asemenea, și o legătură cu tehnologia tiparului. Cititorul, când vizualizează cuvintele, trebuie să urmărească succesiunea semnelor albe și negre ce reprezintă tipografia și să-și furnizeze propria coloană sonoră. El încearcă să urmărească contururile gândirii autorului, la viteze diferite, având iluzia că a înțeles-o. Legătura dintre cuvântul tipărit și film se regăsește în puterea acestora de a stimula fantezia privitorului sau cititorului. Cervantes și-a consacrat cartea sa *Don Quijote* exclusiv acestui aspect al cuvântului tipărit și puterii lui de a crea ceea ce James Joyce a numit în cartea sa *Finnegans Wake*, *ABCED-minded*, care poate fi citit *ab-said* sau *ab-sent*, sau doar controlat din punct de vedere gramatical.

Sarcina scenaristului sau a cineastului este de a transpune cititorul sau spectatorul dintr-o lume, *a sa*, într-alta, a lumii create de tipografie și film. Acest lucru este atât de clar și are loc atât de total, încât

cei care trec prin această experiență o acceptă în mod subliminal și fără a o conștientiza. Cervantes a trăit într-o perioadă în care tiparul era la fel de nou precum sunt filmele în Occident și i se părea normal că tiparul, precum imaginile pe ecran de acum, a uzurpat lumea reală. Cititorul sau spectatorul a devenit un visător aflat sub vraja lor, după cum a spus René Claire despre film, în 1962.

Filmele, ca formă nonverbală de experiență, sunt ca și fotografia: o formă de enunț fără sintaxă. De fapt, ca și tiparul și fotografia, filmele au un înalt nivel de cultură pentru audiența lor, dovedindu-se complicate pentru analfabeți. Acceptarea noastră alfabetizată a simplei mișcări a camerei de filmat, în timp ce urmează sau oferă imaginea unui individ, nu este acceptată de o audiență africană. Dacă cineva dispare din cadru, africanii vor să știe ce s-a întâmplat cu el. O audiență care știe să citească, totuși, obișnuită să urmărească imaginile, una câte una, fără a pune sub semnul întrebării logica liniarității, va accepta secvențialitatea filmului fără a protesta.

René Clair a fost cel care a subliniat faptul că, dacă două sau trei persoane s-ar afla pe aceeași scenă, regizorul ar trebui să motiveze sau explice permanent de ce se află ele acolo. Dar publicul filmului, precum cititorul cărții, acceptă secvențialitatea ca fiind rațională. Audiența acceptă orice imagine furnizată de camera de filmat. Suntem transportați în altă lume. După cum a menționat René Clair, ecranul își deschide poarta albă spre un harem de imagini splendide și visuri adolescentine, în comparație cu care până și cel mai frumos corp apare cu defecte. Yeats a văzut filmul ca o lume a ideilor platonice, cu proiectorul care furnizează „o ceață asupra unei paradigme fantasmatice de lucruri". Aceasta era lumea care îl bântuia pe Don Quijote, pe care a descoperit-o în paginile noilor romane de dragoste.

Relația strânsă dintre lumea filmului și experiența fantastică personală dată de cuvântul tipărit este indispensabilă acceptului occidental al formei filmului. Chiar și industria filmului privește toate aceste mari realizări ca fiind derivate din romane, și acest lucru nu este nerezonabil. Filmul, sub formă de bobină sau sub formă de scenariu, este total implicat în cultura cărții. Tot ce are nevoie un om este să își imagineze pentru un moment un film făcut pe baza unui articol de ziar,

pentru a vedea cât se apropie filmul de carte. Teoretic, nu există niciun motiv pentru care camera de filmat nu ar trebui folosită pentru a fotografia grupuri complexe de articole sau evenimente în configurații de delimitare a datei pe glob, așa cum sunt prezentate în pagina unui ziar. În prezent, poezia tinde către această configurație sau „înmănunchere" mai mult decât proza. Poezia simbolistă are mult în comun cu forma mozaicală a paginii de ziar; totuși, foarte puțini oameni se pot detașa de spațiul uniform pentru a înțelege poemele simboliste. Oamenii tribali, pe de altă parte, care au prea puțin contact cu cultura fonetică și publicația liniară, trebuie să învețe „să înțeleagă" fotografiile sau filmul la fel cum noi trebuie să învățăm literele. De fapt, după ce am încercat ani de zile să-i învățăm pe africani literele prin intermediul filmelor, John Wilson, de la Institutul African al Universității din Londra, a găsit că este mai ușor să-i învețe literele ca o modalitate de a filma procesul de învățare al literelor. Deoarece, chiar și când au învățat să „vadă" imaginile, oamenii tribali nu pot accepta ideile noastre de „iluzii" temporale și spațiale. Când a văzut filmul lui Charlie Chaplin, *Vagabondul*, audiența africană a conchis că europenii erau niște magicieni care puteau readuce oamenii la viață. Africanii au văzut un personaj care a supraviețuit unei lovituri puternice la cap fără a avea vreo urmă de rană. Când camera de filmat schimbă imaginea, ei cred că văd copaci care se mișcă și clădiri crescând sau clătinându-se, deoarece nu pot face presupunerea că spațiul este continuu și uniform. Oamenii analfabeți pur și simplu nu au privire în perspectivă, nu percep efectele la distanță ale luminii și umbrelor pe care noi le asumăm ca fiind o trăsătură umană inerentă. Oamenii instruiți gândesc efectul și cauza ca fiind secvențiale, la fel cum un lucru este mișcat de celălalt prin forță fizică. Cei neinstruiți dovedesc puțin interes pentru acest tip de relație „eficientă" cauză-efect, dar sunt fascinați de formele ascunse care produc efecte magice. Culturile slab dezvoltate și nonvizuale sunt interesate de cauzele interne mai mult decât cele externe. Din acest motiv, oamenii de cultură occidentali văd restul lumii ca fiind prinsă în rețeaua nevăzută a superstiției.

Precum cultura orală rusească, africanii nu pot asocia imaginea și sunetul. Filmele vorbite au constituit sfârșitul industriei de film rusești,

deoarece, ca orice cultură nedezvoltată sau orală, ruşii au o nevoie irezistibilă de participare, care este înfrântă de adăugarea sunetului la imaginea vizuală. Şi Pudovkin şi Eisenstein au denunţat filmul vorbit, dar au considerat că, dacă sunetul ar fi folosit în mod simbolic şi nu realist, imaginea vizuală ar fi mai puţin afectată. Insistenţa poporului african de a participa intens, precum şi psalmodierea sau strigătele din timpul filmelor este pe deplin afectată de coloana sonoră. Filmele vorbite au constituit o completare ulterioară a pachetului vizual, ca o comoditate consumeristă. Deoarece, în filmele mute, ne furnizăm singuri sunet prin intermediul „închiderii" sau completării. Şi când este completat cu sunet, există mai puţină participare din partea noastră la crearea imaginii.

Din nou, s-a demonstrat că analfabeţii nu ştiu cum să-şi fixeze privirea, spre deosebire de occidentali, care privesc de la câţiva metri ecranul televizorului sau de la o oarecare distanţă o fotografie. Rezultatul este că îşi mişcă ochii către fotografie sau ecran, la fel cum şi-ar mişca mâinile. Este acelaşi obicei de a folosi ochii pe post de mâini care îi face pe bărbaţii europeni să pară atât de „sexi" femeilor americane. Numai o societate extrem de instruită şi cu o înaltă capacitate de abstractizare învaţă să îşi fixeze privirea, aşa cum învăţăm să o facem când citim o pagină tipărită. Pentru cei care-şi fixează privirea apare vederea în perspectivă. Există o mare subtilitate şi sinestezie în arta oamenilor tribali, dar nicio perspectivă. Vechea credinţă că toată lumea putea să vadă în perspectivă, dar numai pictorii din perioada renascentistă au învăţat să o transpună în tablourile lor, este eronată. Prima noastră „generaţie TV" şi-a pierdut rapid acest obicei al vederii în perspectivă ca modalitate senzorială şi, împreună cu această schimbare, apare şi un interes pentru cuvinte, văzute nu ca fiind uniforme şi continue, ci drept lumi unice în profunzime. De aici această frenezie pentru ghicitori şi jocurile de cuvinte, chiar şi în cele mai statice reclame.

În raport cu celelalte media, ca de exemplu pagina tipărită, filmul are puterea de a stoca şi reda multe informaţii. Filmul poate prezenta într-o secundă o scenă cu un peisaj şi personaje care ar necesita o descriere de câteva pagini. În următorul moment, această scenă se repetă şi se poate repeta la nesfârşit. Scriitorul, pe de altă parte, nu are

nicio modalitate de a reda o mulțime de detalii ochilor cititorului într-o imagine globală. După cum fotografia a îndreptat pictorul în direcția abstractului, a artei sculpturale, așa și filmul a confirmat scriitorul în economia verbală și simbolismul profund, în care filmul nu-l poate rivaliza.

O altă fațetă a cantității complete de date furnizate într-o imagine de film este exemplificată în filmele istorice precum *Henry al V-lea* sau *Richard al III-lea*. Au fost făcute cercetări aprofundate cu privire la decoruri și costume, de care și un copil de șase ani se poate bucura acum, la fel ca orice adult. T.S. Eliot a relatat cum, la ecranizarea filmului său *Murder in the Cathedral (Crimă în catedrală)*, nu numai că era necesar să existe costume caracteristice epocii respective, dar — atât de mari sunt precizia și tirania ochiului camerei de filmat — aceste costume trebuiau să fie croite după aceleași tehnici ca acelea folosite în secolul al XII-lea. Hollywood-ul — în mijlocul multor iluzii — trebuia, de asemenea, să ofere copii autentice ale trecutului. Scena și televiziunea trebuie să redea aceste lucruri cu o oarecare aproximare, deoarece ele oferă imagini neclare, care evită detaliile amănunțite.

Totuși, la început, realismul detaliat al unor scriitori ca Dickens a fost acela care a inspirat pionierii din domeniul regizoratului, precum D.W. Griffith, care a transpus romanul lui Dickens într-o anumită locație. Romanul realist, ce s-a dezvoltat odată cu forma ziarului, cu a sa acoperire a interesului general în secolul al XVIII-lea, era o anticipare completă a formei filmului. Chiar și poeții au adoptat același stil panoramic, cu viniete și analize detaliate în text. *Elegy* al lui Gray, *The Cotter's Saturday Night* al lui Burns, *Michael* al lui Wordsworth și *Childe Harold* al lui Byron sunt toate scenarii pentru producerea unor filme documentare contemporane.

„Ceainicul a început să...". Așa începe povestirea lui Dickens *The Cricket on the Hearth* (*Greierul casei*). Dacă romanul modern a apărut din povestirea lui Gogol *Mantaua*, filmul modern s-a fiert în acel ceainic, după cum spune Eisenstein. Ar trebui să fie clar că abordării filmului de către americani și chiar de către englezi îi lipsește acea interacțiune liberă a simțurilor și a formelor media care pare atât de naturală la Eisenstein și René Claire. Rușilor le este ușor să abordeze

orice situație în mod structural, care înseamnă, de fapt, sculptural. Pentru Eisenstein, aspectul copleșitor al filmului însemna un „act de juxtapunere". Dar, într-o cultură atât de mult condiționată de tipografie, juxtapunerea trebuie să aibă caractere și calități uniforme și interrelaționate. Nu trebuie să existe salturi din spațiul unic al ceainicului în cel unic al pisicilor sau al ghetelor. Dacă apar astfel de obiecte, acestea trebuie nivelate printr-un discurs narativ continuu sau „conținute" într-un spațiu pictorial uniform. Tot ce a trebuit să întreprindă Salvador Dalí pentru a face furori a fost să permită multitudinii de sertare și pianului masiv să existe în spațiul lor, având ca fundal imagini din Sahara sau munții Alpi. Prin eliminarea unor obiecte din spațiul continuu și uniform al tipografiei, obținem artă și poezie modernă. Putem măsura presiunea psihică a tipografiei prin intermediul tumultului cauzat de această eliminare. Pentru mulți oameni, imaginea egoului propriu pare să fi fost condiționată din punct de vedere tipografic, astfel încât era electrică, cu înclinația sa spre experiența completă, amenință ideea de sine. Sunt imagini fragmentate, pentru care truda specialistului redă simpla perspectivă a timpului liber sau a nesiguranței locului de muncă ca pe un coșmar. Simultaneitatea electrică pune capăt procesului de învățare și activității specializate și impune interrelaționarea în profunzime, chiar și a personalității.

Cazul filmelor lui Charlie Chaplin ajută la clarificarea acestei probleme. Filmul său, *Timpuri noi,* este luat drept o satiră la adresa caracterului fragmentat al sarcinilor moderne. Ca un clovn, Chaplin prezintă deprinderea acrobatică într-o mimă a incompetenței totale, deoarece orice sarcină specializată nu implică utilizarea majorității calităților noastre. Clovnul ne reamintește de starea noastră fragmentată prin îndeplinirea unor sarcini acrobatice sau speciale, în spiritul omului complet sau integral. Aceasta este formula incompetenței neputincioase. Pe stradă, în situații speciale, pe linia de asamblare, muncitorul își continuă mișcările bruște cu o răsucire imaginară. Dar prototipul filmului lui Chaplin și al altora este cel a robotului, al păpușii mecanice al cărei patos profund este de a reda îndeaproape condiția vieții umane. În toate operele sale, Chaplin a ilustrat un dans al păpușilor în genul lui Cyrano de Bergerac. Pentru a capta acest patos specific

păpușilor, Chaplin (un admirator al baletului și prieten apropiat al Annei Pavlova) a adoptat pozițiile picioarelor specifice baletului clasic. De la music-hallul englezesc, care a fost pregătirea lui de bază, grație geniului, el a luat imaginea domnului Charles Pooter, figura fantomatică a nimănui. E imaginea omului gentil și sărac, căreia i-a împrumutat o tentă romantică datorită posturilor baletului clasic. Noua formă a filmului a fost perfect adaptată la această imagine compozită, de vreme ce filmul în sine este un balet mecanic neritmat de mișcări bruște, care prezintă o lume de vis plină de iluzii romantice. Dar forma filmului nu este doar un dans de marionete de imagini statice, deoarece reușește să aproximeze și să depășească chiar viața reală prin intermediul iluziilor. De aceea Chaplin — cel puțin în filmele sale mute — nu a fost niciodată tentat să abandoneze rolul lui Cyrano, cel al marionetei care nu a putut fi niciodată iubită. În acest stereotip, Chaplin a descoperit inima iluziei filmului și a manipulat acea inimă cu măiestrie, ca și cum ar fi reprezentat cheia însuflețirii civilizației mecanizate. O lume mecanizată este întotdeauna în curs de a se trezi la viață, și în acest scop dă naștere celor mai strălucitoare deprinderi, metode și resurse.

Filmul a împins acest mecanism în punctul său extrem și dincolo de el, într-un suprarealism de visuri pe care banii îl pot cumpăra. Nimic nu este mai asemănător cu forma filmului decât însuflețirea dată de supraabundență și putere, însuflețire ce reprezintă caracteristica unei marionete, dar pentru care ele nu pot fi niciodată adevărate. Aceasta este cheia romanului *Marele Gatsby*, care atinge momentul adevărului când Daisy izbucnește în lacrimi când privește superba colecție de cămăși ale lui Gatsby. Daisy și Gatsby trăiesc într-o lume amăgitoare, coruptă de putere, dar, în același timp, inocent pastorală în visele ei.

Filmul nu este numai o expresie supremă a mecanismului, ci, în mod paradoxal, oferă drept produs un bun de consum magic: visurile. De aceea, nu este întâmplător faptul că filmul a excelat ca mediu ce oferă oamenilor săraci roluri de bogați și o putere dincolo de orice vis. În capitolul „Fotografia", am subliniat modul în care fotografiile publicate în presă au descurajat oamenii cu adevărat bogați de a mai folosi

căile risipei ostentative. Viața pe care fotografiile au preluat-o de la cei bogați a fost redată celor săraci cu generozitate:

Of, norocosul, norocosul de mine,
Voi trăi în lux,
Deoarece am un buzunar plin de vise.

Marii magnați ai Hollywood-ului nu au greșit când au acționat conform presupunerii că filmele ofereau imigranților americani un mijloc de autoîmplinire, fără nicio întârziere. Această strategie, deplorabilă totuși în lumina „bunului ideal absolut", era în deplină concordanță cu forma filmului. Aceasta însemna că, în anii '20, stilul de viață american a fost exportat întregii lumi prin intermediul conservelor. Lumea s-a aliniat la rând dornică să cumpere visuri la conservă. Nu numai că filmul a însoțit prima mare eră a consumerismului, dar a constituit și un stimulent, o reclamă, precum și un bun important. Cu privire la studiul formelor media, este clar că puterea filmului de a stoca informații în formă accesibilă nu are rival. Benzile audio și video aveau să întreacă filmul numai din punct de vedere al capacității de stocare. Dar filmul rămâne o resursă importantă de informații, un rival al cărții, a cărei tehnologie a continuat-o și chiar surclasat-o. În prezent, filmul este încă în faza sa de manuscris; dar în scurt timp, sub presiunea televiziunii, va trece în etapa portabilă, accesibilă, de carte publicată. În curând toată lumea va putea să aibă un proiector micuț de film la care rulează o bandă sonoră de opt milimetri ca și cum s-ar vedea pe ecranul unui televizor. Această dezvoltare face parte din implozia tehnologică de astăzi. Disocierea actuală între proiector și ecran este un vestigiu al lumii mecanice vechi, de explozie și separare a funcțiunilor, lume care sfârșește odată cu implozia electrică.

Omul din perioada tipografică s-a aplecat către film doar pentru simplul fapt că acesta, ca și cărțile, oferă o lume interioară de fantezii și vise. Spectatorul filmului stă într-o solitudine psihologică precum cititorul tăcut al cărții. Nu acesta a fost cazul cu cititorul manuscrisului și nici cu cel care privește la televizor. Nu este plăcut să te uiți la televizor dacă ești singur într-o cameră de hotel, și nici măcar dacă ești

acasă. Imaginea mozaicală a televizorului cere participare socială și dialog. La fel s-a întâmplat și cu apariția manuscrisului înaintea tipografiei, de vreme ce cultura manuscrisului era orală și necesita dialog și dezbatere, după cum o demonstrează întreaga cultură a lumii vechi și medievale. Una dintre cele mai mari presiuni ale televiziunii a fost încurajarea „mașinii de învățat". De fapt, aceste dispozitive sunt adaptări ale cărții în promovarea dialogului. Aceste mașini de învățat sunt cu adevărat tutori personali, iar incorecta lor denumire, după principiul că au dat naștere la numele de „fără fir" și „trăsură fără cai", este un alt exemplu din lunga listă care ilustrează modul în care orice invenție trebuie să treacă printr-o primă etapă în care noul efect este securizat de către metoda veche, amplificat sau modificat de o caracteristică nouă.

Filmul nu este un mediu simplu, precum cântecul sau cuvântul tipărit, ci o formă de artă colectivă, cu diferite persoane ce dau indicații cu privire la culoare, sunet, actorie, mod de vorbire. Presa, radioul, televiziunea și benzile desenate sunt, de asemenea, forme de artă ce depind de echipe întregi și de o ierarhie de deprinderi într-o acțiune colectivă. Înaintea filmelor, cel mai clar exemplu de astfel de acțiune artistică colectivă a avut loc la începutul lumii industrializate, odată cu marile noi orchestre simfonice ale secolului al XIX-lea. În mod paradoxal, pe măsură ce industria și-a urmat cursul său din ce în ce mai fragmentat și specializat, a apărut nevoia de mai mult lucru în echipă în domeniul vânzărilor și al aprovizionării. Orchestra simfonică a devenit o expresie majoră a puterii rezultate dintr-un astfel de efort coordonat, cu toate că, pentru membrii echipei, acest efect s-a pierdut, și în muzica simfonică, și în industrie.

Când redactorii revistelor au introdus recent transcrierea modificată a scenariilor de film în modul de elaborare a articolelor, acestea au înlocuit proza scurtă. Filmul este rivalul cărții în acest sens (în schimb, televiziunea este rivala revistelor datorită puterii sale mozaicale). Ideile prezentate ca o secvență de instantanee și situații pictorializate, aproape în maniera mașinii de învățat, au dus la scoaterea prozei scurte din structura revistelor.

Hollywood-ul a luptat cu televiziunea devenind, în principal, o sucursală a televiziunii. Mare parte din industria filmului este angajată acum în suplinirea programelor de televiziune. Dar s-a încercat o nouă strategie, cea a filmului cu buget mare. Ideea este că Technicolor se apropie cel mai mult de efectul imaginii televizorului. Technicolor micșorează mult intensitatea fotografică și creează, parțial, condițiile pentru vizionarea participativă. Dacă Hollywood-ul ar fi înțeles motivele succesului lui *Marty*, televiziunea ar fi putut face o revoluție în film. *Marty* a fost o emisiune televizată care a fost transpusă pe ecran printr-un realism de o claritate și intensitate vizuală scăzute. Nu a fost o poveste de succes și nu a avut staruri, deoarece imaginea de televiziune de intensitate scăzută este incompatibilă cu imaginea de mare intensitate a starului de cinema. *Marty,* care de fapt era asemănător filmelor mute de început sau vechilor filme rusești, a oferit industriei filmului toate indiciile de care aceasta avea nevoie pentru a face față provocării lansate de televiziune.

Acest tip de realism informal și rece a permis ca noile filme englezești să aibă o ascendență rapidă. *Drumul către înalta societate* prezintă noul realism rece. Nu numai că nu este o poveste de succes, dar este prevestirea sfârșitului Cenușăresei așa cum Marilyn Monroe reprezenta sfârșitul starurilor de cinema. *Drumul către înalta societate* povestește cum, cu cât maimuța urcă mai sus, cu atât i se vede mai mult posteriorul. Morala e că succesul nu este numai amăgitor, dar este și formula sărăciei. Este foarte greu pentru un mediu fierbinte ca filmul să accepte mesajul ferm al televiziunii. Dar filmele lui Peter Sellers *I'm All Right, Jack* și *Only Two Can Play* sunt în acord cu noua stare caracteristică creată de imaginea rece a televizorului. La fel este și înțelesul succesului ambiguu al peliculei *Lolita*. Ca roman, acceptul lui a prevestit abordarea antieroului din povestea de dragoste. Industria filmului a străbătut un drum regal către povestea de dragoste, pentru a fi la înălțimea poveștii de succes. *Lolita* a anunțat că drumul regal era de fapt o uliță pentru vaci, iar cât despre succes, că nu ar trebui să aibă parte de el nici măcar un câine.

În lumea străveche și în perioada medievală, cele mai populare povești erau cele care tratau tema *The Falls of Princes*. Odată cu apariția

de ultimă oră a mediului fierbinte al tiparului, preferința s-a schimbat, înclinând către un ritm mai alert și către povești de succes. Părea posibil să obții orice prin noua metodă tipografică, o segmentare uniformă a problematicilor. Prin această metodă a fost produs filmul, în cele din urmă. Filmul a fost, ca formă, dezvoltarea finală a uriașului potențial al fragmentării tipografice. Dar implozia electrică a inversat acum întregul proces de expansiune prin fragmentare. Electricitatea a readus lumea rece și mozaicală a imploziei, echilibrului și inactivității. În era electrică, expansiunea unidirecțională a indivizilor fanatici către vârf apare ca imaginea respingătoare a unei vieți strivite și a unei armonii disonante. La fel este și mesajul subliminal al imaginii mozaicale a televizorului, cu câmpul ei total de impulsuri simultane. Pelicula și secvențialitatea filmului nu pot decât să se încline în fața acestei puteri superioare. Tinerii noștri au pus la inimă mesajul televizorului în respingerea convențiilor consumatorului și a poveștilor personale de succes, specifice generației beatnic.

De vreme ce modalitatea cea mai bună de a ajunge la miezul unei forme este de a studia efectul acesteia într-un cadru nefamiliar, permiteți-mi să vă relatez ce a spus președintele indonezian Sukarno unui grup de directori de la Hollywood, în anul 1956. El a spus că îi privea ca pe niște radicali și revoluționari politici, care au accelerat schimbarea politică în Orient. Orientul a văzut în filmul hollywoodian o lume în care toți *oamenii de rând* aveau automobile, cuptoare electrice și frigidere. Așa că omul din Orient se consideră o persoană de rând care a fost deposedată de drepturile din naștere ale omului obișnuit.

Aceasta este o altă modalitate de a privi filmul ca pe un monstru publicitar pentru bunurile de consum. În America, acest aspect major al filmului este subliminal. Departe de a privi filmele noastre ca instigând la haos și revoluție, le privim ca pe o consolare și o compensație, sau ca pe o formă de plată amânată de visele de zi cu zi. Dar orientalul are dreptate, iar noi ne înșelăm. De fapt, filmul este un membru uriaș al gigantului industrial. Faptul că este amputat de imaginea televizată reflectă o și mai mare revoluție, ce are loc în centrul vieții americane. Este normal ca vechiul Orient să simtă puterea politică și provocarea industrială a industriei noastre de film. Filmul, la fel ca alfabetul și

cuvântul tipărit, este o formă agresivă și imperială ce se întinde și în alte culturi. Forța sa explozivă a fost semnificativ mai puternică în filmele mute decât în cele vorbite, deoarece coloana sonoră prevestește deja înlocuirea exploziei mecanice cu implozia electrică. Filmele mute au trecut imediat barierele limbii, spre deosebire de cele vorbite. Radioul a făcut echipă cu filmul pentru a ne da filmul vorbit și a ne purta mai departe în cursul actual inversat al imploziei, sau reintegrării după explozia și expansiunea erei mecanice. Această formă extremă de implozie sau contracție este imaginea astronautului închis în bucățica sa de spațiu înconjurător. Departe de a mări lumea, el anunță contracția ei la dimensiunea unui sat. Racheta și capsula spațială pun capăt domniei volanului și autovehiculului, precum au făcut cu serviciile prin cablu, radio și televiziune.

Putem lua în discuție un alt exemplu al influenței filmului, într-un aspect decisiv. În literatura modernă nu există tehnică mai apreciată ca aceea a fluxului conștiinței sau a monologului interior. Indiferent că este utilizată în Proust, Joyce sau Eliot, această formă permite cititorului să identifice perfect personalități de o mare diversitate. Tehnica fluxului conștiinței este cu adevărat administrată de transferul tehnicii filmului către pagina tipărită, unde și-a avut, de fapt, originile; pentru că, după câte am văzut, tehnologia caracterelor mobile a lui Gutenberg este chiar indispensabilă oricărui proces industrial sau film. Atâta vreme cât calculul minuțios *pretinde* că se ocupă cu mișcarea și schimbarea prin intermediul fragmentării minuțioase, filmul *face* acest lucru, transformând mișcarea și schimbarea într-o serie de instantanee statice. Tiparul face tot același lucru, în timp ce pretinde că se ocupă cu toate aspectele minții în acțiune. Totuși, filmul și fluxul conștiinței păreau că oferă o evadare din lumea mecanică a standardizării și uniformizării în continuă creștere. Nimeni nu s-a simțit asuprit de monotonia sau uniformitatea baletului lui Chaplin sau de reflecțiile monotone și uniforme ale omologului său literar, Leopold Bloom.

În 1911, Henri Bergson, în cartea sa *Creative Evolution*, a creat senzație, asociind procesul de gândire cu forma filmului. Doar când s-a ajuns la punctul extrem al procesului de mecanizare reprezentat prin fabrici, film și presă, oamenii s-au folosit de fluxul conștiinței sau

trăirea interioară pentru a reuși să evadeze într-o lume a spontaneității, a visurilor și a experienței personale unice. Poate că Dickens a început totul cu personajul său, domnul Jingle, din *Pickwick Papers*. Cu siguranță că a făcut o mare descoperire tehnică în romanul *David Copperfield*, de vreme ce, pentru prima oară, lumea se derula realist prin intermediul ochilor unui copil, folosiți pe post de cameră de filmat. Aici a apărut fluxul conștiinței, poate, în forma sa originală, înainte de a fi adoptat de Proust, Joyce și Eliot. Acest fapt indică cum îmbogățirea experienței umane poate apărea în mod neașteptat atunci când se încrucișează și interacționează cu formele media.

Filmele importate din toate țările, în special cele din Statele Unite ale Americii, sunt foarte populare în Thailanda, în parte datorită unei tehnici thailandeze de a trece cu ingeniozitate peste obstacolul limbilor străine. În Bangkok, în locul subtitrării se folosește tehnica numită „Adam-and-Eving". Aceasta ia forma unui dialog thailandez în timp real citit printr-un microfon de către actori thailandezi ascunși ochilor publicului. Sincronizarea perfectă și marea lor rezistență le permite acestor actori să ceară mai mulți bani decât cele mai bine plătite staruri de film din Thailanda.

Oricine și-a dorit să aibă propriul sistem de sunet pe timpul rulării unui film, pentru a putea face remarci adecvate. În Thailanda, ai putea atinge culmile interpolării interpretative în timpul schimburilor de replici stupide ale marilor vedete.

# 30

# Radioul: Toba tribală

*Când McLuhan spune despre radioul din Germania nazistă că a funcționat „pentru a crea o implicare profundă a tuturor", pare a fi o contradicție a definițiilor formelor media reci* versus *formele media fierbinți (capitolul 2). Dar, în ceea ce urmează, el pune accentul pe faptul că radioul produce efecte variate în diferite culturi. Clasificarea sa ca mediu rece sau fierbinte depinde, în întregime, de gradul de dezvoltare a culturii în care este introdus. Cultura însăși este caracterizată de McLuhan ca o tehnologie tipografică, cu observația că „a învăța și a scrie este o fațetă minoră a culturii în mediile uniforme și continue ale lumii vorbitoare de limbă engleză". McLuhan descrie atitudini pe care tinerii le adoptă ca urmare a efectelor media: „Prea multă atitudine de genul* do-it-yourself *sau completarea și «închiderea» acțiunii dă naștere la o izolare independentă a tinerilor, care îi face să pară îndepărtați și inaccesibili". Reamintind rolul pe care îl ocupă limbajul pentru McLuhan, acela de tehnologie primară, comentariile sale asupra efectelor tehnologice făcând o paralelă cu insensibilitatea la stres și șoc, oferă o posibilitate surprinzătoare de a explica criza limbajului evocată de scriitori, începând cu primii ani de după Primul Război Mondial.*

*Editorul*

Anglia și America au avut „atacurile" lor împotriva radioului, sub forma unor lungi expuneri la cultură și industrializare. Aceste forme implică o organizare vizuală intensă a experienței. Culturile europene mai puțin vizuale nu erau imune la radio. Ele nu-și pierduseră magia tribală, iar vechea rețea a afinităților a început să răsune încă o dată, cu o notă de fascism. Inabilitatea oamenilor instruiți de a înțelege limbajul și efectele media este în mod involuntar redată de remarcile sociologului Paul Lazarsfeld, când discută despre efectele radioului:

> Ultimul grup de efecte pot fi numite efectele monopoliste ale radioului. Acestea au atras atenția publicului datorită importanței lor în țările aflate sub un regim totalitar. Dacă un guvern monopolizează radioul, prin repetiția și excluderea punctelor de vedere diferite se pot manipula și controla masele. Nu știm mult despre modul în care acest efect monopolist funcționează, dar este important să-i observăm unicitatea. Nu ar trebui să facem nicio judecată de valoare cu privire la astfel de efecte ale radioului. Se uită adesea faptul că Hitler nu a obținut controlul cu ajutorul radioului ci, mai degrabă, în ciuda acestuia, pentru că în timpul ascensiunii sale puterea radioului era controlată de către inamicii săi. Efectele monopoliste au probabil mai puțină importanță din punct de vedere social decât se presupune în mod normal.

Naivitatea profesorului Lazarsfeld în ceea ce privește natura și efectele radioului nu este un defect personal, ci o stângăcie universal valabilă.

Într-un discurs difuzat la radio în München, pe 14 martie 1936, Hitler a spus: „ Eu merg pe drumul meu cu încrederea unui somnambul". Victimele și criticii lui au avut aceeași stare de somnambulism. Au dansat în transă lângă toba tribală a radioului, care le-a extins sistemul central nervos pentru a-i implica total pe toți. „Eu trăiesc chiar înăuntrul radioului când îl ascult. Mă pierd mai ușor în radio decât într-o carte", a spus cineva într-un sondaj radio. Puterea radioului de a-i face pe oameni să intre în transă este evidențiată în utilizarea

acestuia în timpul liber petrecut acasă de către tineri, dar și de mulți alții care poartă radiouri cu tranzistori, menite să le furnizeze o lume personală în mijlocul mulțimilor. Iată un mic poem scris de dramaturgul german Berthold Brecht:

Tu, mica mea cutie, păstrată-n evadare
Ca ale tale clapete să nu sfarme,
Adusă de acasă-n bărci, în tren apoi,
Încât dușmanii să-mi vorbească mai departe
De patul meu aproape, de durerea mea
Din noapte ultim lucru, și prim lucru dimineața,
Pentru victoriile lor și ale mele griji,
Promite-mi că nu vei tăcea tu dintr-odată.

Unul dintre multele efecte pe care televiziunea le-a avut asupra radioului a fost acela de a transforma radioul dintr-un mediu de divertisment într-un soi de sistem nervos ce furnizează informații. Buletinele de știri, ora exactă, date privitoare la trafic și, deasupra tuturor, știrile meteo ajută la sporirea puterii native a radioului, aceea de a-i apropia pe oameni unul de altul. Vremea este acel mijloc care îi implică pe oameni în mod egal. Este știrea cea mai importantă de la radio.

Nu a fost întâmplător faptul că senatorul McCarthy a rezistat în funcție atât de puțin timp după ce și-a îndreptat preferințele către televiziune. Imediat, presa a decis: „Nu mai reprezintă subiect de știri". Nici McCarthy, nici presa nu au știut vreodată ce s-a întâmplat. Televiziunea este un mediu rece. Aceasta respinge figurile fierbinți și chestiunile actuale, precum și oamenii din presa fierbinte. Fred Allen a fost o victimă a televiziunii. Dar Marilyn Monroe, a fost și ea victimă? Dacă televiziunea ar fi apărut pe scară largă în timpul regimului lui Hitler, acesta ar fi dispărut imediat. Dacă televiziunea ar fi apărut înaintea lui Hitler, acesta nu ar mai fi existat. Când Hrușciov a apărut la televiziunea americană, era mai acceptabil decât Nixon, fiind văzut ca un clovn și un adolescent bătrân și simpatic. Prezența sa, la TV, este de desen animat. Radioul este, totuși, un mediu fierbinte de informare publică și ia în serios personajele de desene animate. Domnul K — la radio — ar părea cu totul altceva.

În timpul dezbaterilor dintre Kennedy și Nixon, cei care i-au auzit la radio și-au format o părere copleșitoare despre Nixon ca fiind cu mult superior. Soarta lui Nixon a fost aceea de a ne prezenta o imagine dură, de înaltă definiție pentru mediul rece al televiziunii, care a tradus această imagine dură într-o impresie de falsitate. Presupun că „falsitatea" este ceva care nu are o rezonanță bună, nu *sună* bine. S-ar putea ca nici F.D.R. să nu fi dat bine la televizor. Dar acesta cel puțin a învățat cum să folosească radioul, ca mediu fierbinte, pentru discuțiile sale aprinse. Totuși, la început, a trebuit să stârnească presa scrisă împotriva lui pentru a crea atmosfera adecvată pentru discuțiile sale difuzate la radio. A învățat cum să folosească presa în relație cu radioul. Televizorul l-ar fi pus în fața unui amestec de aspecte și probleme politice și sociale întru totul diferite. Poate că i-ar fi plăcut să le rezolve, deoarece avea acea abordare jucăușă necesară pentru a aborda relațiile noi și obscure.

Radioul afectează majoritatea oamenilor în mod personal, intim, oferind o lume a comunicării nerostite între scriitor, vorbitor și ascultător. Acesta este caracterul imediat al radioului. O experiență intimă. Profunzimea subliminală a radioului este încărcată cu ecourile răsunătoare ale trâmbițelor tribale și străvechilor tobe. Este o caracteristică implicită în natura acestui mediu, cu puterea lui de a transpune psihicul uman și societatea într-un singur ecou. Dimensiunea de rezonanță a radioului este ignorată de scenariști, cu câteva excepții. Celebra emisiune radiofonică a lui Orson Welles despre invazia marțienilor a fost doar o simplă demonstrație a ariei de cuprindere și de implicare totală a imaginii auditive a radioului. Hitler a fost cel care a aplicat asupra *realității* ceea ce Orson Welles a folosit ca simplă demonstrație.

Faptul că Hitler a intrat în viața politică se datorează radioului și sistemelor ce se adresează publicului. Acest lucru nu înseamnă că aceste media erau un fel de releu între gândurile sale și poporul german. Gândurile sale aveau consecințe minore. Radioul a furnizat prima experiență masivă a imploziei electronice, acea schimbare a întregii direcții și a înțelesului civilizației occidentale. Pentru comunitățile tribale, pentru aceia a căror întreagă existență socială este o extensie a vieții de familie, radioul va fi considerat în continuare o experiență

violentă. Societățile dezvoltate din punct de vedere cultural, care au pus pe locul doi viața de familie în detrimentul accentului individual pe afaceri și viață politică, au reușit să absoarbă și să neutralizeze implozia radioului fără a da naștere la o revoluție. Nu același lucru s-a întâmplat în comunitățile care au beneficiat doar de o experiență culturală superficială. Pentru aceștia, radioul este un mijloc exploziv.

Pentru a înțelege astfel de efecte, este necesar să vedem cultura ca pe o tehnologie tipografică, aplicată nu numai sistematizării tuturor procedurilor de producție și marketing, ci și sistemului legislativ, al educației și celui de planificare al orașului. Principiile continuității, uniformității și al repetabilității derivate din tehnologia tiparului și-au pus amprenta pe fiecare etapă a vieții comunității din Anglia și America. În aceste comunități, un copil își poate însuși cultura din trafic și de pe străzi, din fiecare mașină, jucărie sau ornament. A învăța să citești și să scrii este o fațetă minoră a procesului educațional în mediile în continuă dezvoltare ale lumii vorbitoare de limbă engleză. Accentul pus pe educație este un semn distinctiv al comunităților care încearcă să inițieze acel proces de standardizare, conduce către o organizare vizuală a muncii și spațiului. Fără o transformare psihică a vieții interioare în termeni vizuali segmentați prin educație, nu poate exista avântul economic care asigură o mișcare continuă unei producții sporite și un schimb perpetuu de bunuri și servicii.

Chiar înainte de anul 1914, germanii au devenit obsedați de amenințarea „încercuirii". Vecinii lor au dezvoltat cu toții sisteme complexe de căi ferate, care au facilitat mobilizarea resurselor umane. Încercuirea este o imagine vizuală care reprezenta o noutate pentru țările recent industrializate. În anii '30, germanii aveau, în contrast cu obsesia încercuirii, obsesia *lebensraum* (spațiul vital). Aceasta nu este deloc o problemă vizuală. Este claustrofobie, cauzată de implozia radioului și de compresia spațiului. Înfrângerea i-a împins pe nemți înapoi de la obsesia vizuală către Africa. Trecutul tribal nu a încetat niciodată să fie o realitate pentru psihicul german.

Accesul imediat al germanilor și al popoarelor din Europa Centrală la resursele nonvizuale bogate ale formei auditive și tactile a fost cel care i-a ajutat să îmbogățească lumea muzicii și a dansului.

Caracteristica lor tribală le-a conferit acces imediat la noua lume non-vizuală a fizicii subatomice, în care societățile îndelung educate și industrializate sunt cu siguranță dezavantajate. Vitalitatea anterioară procesului de educare a simțit impactul fierbinte al radioului. Mesajul radioului este unul violent, unificat, de implozie și rezonanță. Pentru Africa, India, China și chiar Rusia, radioul este o forță arhaică profundă, o legătură durabilă cu vremurile cele mai străvechi și de mult uitate.

Într-un cuvânt, tradiția este abilitatea de a simți trecutul ca pe un *timp prezent*. Resuscitarea sa este un rezultat normal al impactului radioului și, în general, al informațiilor electrice. Totuși, în cadrul populației foarte educate, radioul a dat naștere unui sentiment nedetectabil, profund, de vină, care era exprimată câteodată sub forma unei atitudini de călătorie permanentă. Această nou descoperită formă de implicare umană a provocat o stare crescută de anxietate, incertitudine și nesiguranță. De vreme ce educația a împins individualismul la extrem, radioul a făcut opusul, prin revitalizarea experienței străvechi a rețelelor profundei implicări tribale, iar Occidentul cult a încercat să găsească un compromis cu privire la responsabilitatea colectivă. Interesul brusc în această direcție a fost la fel de subliminal și obscur ca și tendința culturală veche către izolare și iresponsabilitate individuală; de aceea, nimeni nu a fost fericit de concluziile la care s-a ajuns. Tehnologia Gutenberg a produs un nou tip de entitate vizuală națională în secolul al XVI-lea, care a fost angrenat treptat în producția și expansiunea industrială. Telegraful și radioul au neutralizat naționalismul, dar au evocat fantomele arhaice tribale în cel mai puternic mod. Aceasta înseamnă reunirea văzului cu auzul, a exploziei cu implozia sau, după cum a spus-o Joyce în *Finnegan's Wake*, „sfârșitul se întâlnește cu industria". Deschiderea urechii europene a pus capăt societății deschise și a reintrodus lumea Indiei, a omului tribal, femeii occidentale. Joyce expune aceste probleme nu atât sub formă criptică, ci mai ales în modalități dramatice și mimetice. Cititorul trebuie numai să-și aleagă oricare din aceste fraze precum cea de mai sus, și să o mimeze până când devine inteligibilă. Nu este un proces lung sau plictisitor dacă

este abordat în spiritul caracterului jucăuș artistic ce garantează „multă distracție la priveghiul lui Finnegan".

Radioul are o direcție personală și intimă, iar când este absolut necesar, descrie un ecou subliminal de o putere magică care atinge fibre îndepărtate și de mult uitate. Toate extensiile noastre tehnologice trebuie să fie amorțite și subliminale, altfel nu am putea îndura greutatea lor exercitată asupra noastră. Chiar mai mult decât telefonul sau telegraful, radioul este acea extensie a sistemului nervos central care este egalată numai de însuși limbajul uman. Nu merită să ne gândim că radioul poate fi adaptat în mod special acelei extensii primitive a sistemului nostru nervos central, acel mediu originar, limba maternă? Încrucișarea celor mai intime și potente două tehnologii umane nu ar fi putut da greș în furnizarea unor noi și extraordinare forme de experiență umană. La fel s-a dovedit a fi și cu Hitler, somnambulul. Dar își imaginează Occidentul instruit și detribalizat că imunitatea la magia tribală a radioului este o caracteristică permanentă? Adolescenții noștri din '50 au început să demonstreze multe din caracteristicile tribale. Tineretul, spre deosebire de adolescenți, poate fi clasificat acum drept un fenomen al procesului de instruire. Nu este semnificativ faptul că acei tineri erau originari numai din acele părți ale Angliei și Americii unde procesul de instruire a conferit chiar și alimentelor valori vizuale? Europa nu a avut niciodată tineri. A avut numai bone. Astăzi, radioul oferă intimitate adolescenților și, în același timp, le conferă legătura tribală strânsă a lumii pieței comune, a cântecului și rezonanței. Urechea este hipersenizitivă în comparație cu ochiul neutru. Auzul este intolerant, închis și exclusiv, în vreme ce văzul este deschis, neutru și asociativ. Idea de toleranță a apărut în Occident numai după două sau trei secole de instruire și culturalizare vizuală după modelul lui Gutenberg. Nicio astfel de saturare cu valori vizuale nu a avut loc în Germania până în anul 1930. Rusia este încă departe de o astfel de adoptare a ordinii și valorilor vizuale.

Dacă stăm și discutăm într-o cameră întunecată, cuvintele capătă deodată texturi diferite. Ele devin mai bogate chiar și decât arhitectura, despre care Le Corbusier spune, pe bună dreptate, că poate fi cel mai bine simțită noaptea. Toate calitățile nonverbale, pe care pagina

tipărită le preia din limbă, se întorc în întuneric și la radio. Dacă ni se dă numai *sunetul* unei piese de teatru, noi trebuie să-i adăugăm *toate* simțurile, și nu doar acțiunea. Prea mult *do-it-youself* sau completare sau „închidere" a acțiunii creează un soi de izolare la tineri, fapt care îi face să pară îndepărtați și inaccesibili. Ecranul mistic al sunetului cu care aceștia sunt investiți de către radiourile proprii le oferă intimitate în timpul petrecut acasă și imunitate în fața autorității părintești.

Odată cu radioul s-au produs marile schimbări în presă, publicitate, teatru și poezie. Radioul a oferit un nou scop comicilor ca Morton Downey de la CBS. Un prezentator de știri sportive tocmai începuse să-și citească textul ce urma să se întindă pe parcursul a 15 minute, când i s-a alăturat domnul Downey, care a început prin a-și scoate pantofii și șosetele. Apoi au urmat haina, pantalonii și lenjeria intimă, în timp ce prezentatorul de știri își continua neajutorat emisiunea, ca mărturie a puterii microfonului de a comanda ca loialitatea să prevaleze asupra modestiei și a impulsului autoprotector.

Radioul a creat disk jockey-ul și scriitorul de piese de teatru comice cărora le-a conferit un rol important. De când cu apariția radioului gagul a înlocuit gluma, și asta nu datorită scriitorilor de piese de teatru comice, ci datorită faptului că radioul este un mediu fierbinte și rapid care a redus și spațiul dedicat povestirilor spuse de reporter.

Jean Shepherd de la WOR din New York consideră că radioul este un nou mediu pentru genul nou de romane pe care el le scrie noaptea. Microfonul reprezintă stiloul și hârtia sa. Audiența și cunoștințele ei cu privire la evenimentele care au loc zilnic în lume îi furnizează personajele necesare, scenariile și stările sufletești. Ideea lui este că, la fel cum Montaigne a fost primul care a utilizat pagina pentru a-și înregistra reacțiile la noua lume a cărților publicate, el este primul care folosește radioul ca pe o formă de eseu și roman pentru a înregistra conștientizarea noastră colectivă a unei lumi noi a participării umane universale în toate activitățile umane, personale și colective.

Pentru cei care studiază media, este greu de explicat indiferența umană la efectele sociale ale acestor forțe radicale. Alfabetul fonetic și cuvântul tipărit care au transformat lumea închisă a triburilor într-o societate deschisă de funcțiuni fragmentate, cunoștințe specializate și

acțiuni nu au fost niciodată studiate în rolul lor de catalizator magic. Puterea electrică antitetică a informațiilor instantanee care a transformat explozia socială în implozie, întreprinderea privată în organizație și imperiile uriașe în piețe de consum, a avut parte de la fel de puțină recunoaștere ca și cuvântul tipărit. Puterea radioului de a retribaliza omenirea, de a transforma instantaneu individualismului în colectivism, fascist sau marxist, a trecut neobservată. Atât de extraordinară este această neconștientizare, încât trebuie să fie explicată. Puterea transformatoare a mijloacelor de informare publică este ușor de explicat, dar ignorarea acestei puteri nu mai este ușor de explicat. Nici nu mai trebuie să spunem că ignorarea acțiunii psihice a tehnologiei denotă o anumită funcțiune inerentă, o amorțeală esențială a conștiinței, așa cum se întâmplă în cazul condițiilor de stres și șoc.

Istoria radioului este educativă, funcționând ca un indicator al tendinței și orbirii induse în orice societate de către tehnologia preexistentă. Expresia „fără fir", utilizată încă pentru radio în Anglia, demonstrează atitudinea negativă de „cal fără căruță" față de o nouă formă. La început, sistemul de comunicare „fără fir" era privit ca o formă de telegraf și nu era considerat ca fiind în relație cu telefonul. În 1916, David Sarnoff a trimis un memoriu directorului companiei americane Marconi, care îl angajase, susținând ideea că trebuie să existe un dispozitiv muzical în casă. A fost însă ignorat. Acela a fost anul în care a avut loc rebeliunea irlandeză de Paști și prima emisiune *difuzată* la radio. Sistemul de comunicare „fără fir" fusese deja folosit pe vase, sub formă de „telegraf" între vas și țărm. Rebelii irlandezi au utilizat sistemul de transmisiune nu pentru a transmite un mesaj de la un punct la altul, ci pentru a difuza acest mesaj în speranța că va fi receptat de un vas, care va relata mai departe incidentul presei americane. Și așa s-a și întâmplat. Chiar și la câțiva ani de la începutul funcționării difuzării știrilor, nu exista un interes comercial pentru acest mediu. Au fost luate măsuri numai după cererile repetate ale operatorilor amatori, radioamatorilor și susținătorilor lor. Ezitarea și împotrivirea din partea presei a dus, în Anglia, la înființarea BBC-ului și a îngrădirii ferme a radioului de către interesele din domeniul presei scrise și al publicității. Aceasta este o rivalitate clară care nu a fost discutată în

mod deschis. Presiunea restrictivă exercitată de presă asupra radioului și a televiziunii constituie încă o problemă aprinsă în Anglia și Canada. Dar neînțelegerea tipică a naturii mediului a făcut ca politicile restrictive să fie ineficiente. La fel s-a întâmplat și în cazul cenzurării presei și a filmelor de către guvern. Cu toate că mediul constituie *mesajul*, controlul merge dincolo de programare. Constrângerile sunt întotdeauna legate de „conținut", care reprezintă alt mediu. Conținutul presei este o declarație literară, după cum conținutul cărții este limbajul, iar cel al filmului este romanul. Astfel că efectele radioului nu depind de modul în care acesta este programat. Pentru cine nu a studiat media, acest fapt este la fel de misterios, pe cât este și alfabetul pentru oamenii tribali, care spun: „De ce scrii? Nu poți să ții minte?"

Astfel, interesele comerciale care vor să redea formelor media un caracter universal acceptabil stabilesc în mod invariabil o strategie de neutralitate pentru „divertisment". Nu a putut fi dezvoltat un stil spectaculos al „struțului care-și bagă capul în pământ" deoarece acesta este general valabil pentru orice mediu. Comunitatea instruită va pleda întotdeauna pentru folosirea unui punct de vedere al presei, radioului și al filmului care diminuează, de fapt, spectrul de acțiune nu numai al acestor mijloace de informare publică, ci și pe cel al cărții. Strategia de divertisment comercial asigură maximă viteză și forță de impact oricărui mediu asupra psihicului și vieții sociale, în mod egal. Astfel, apare o strategie comică a autolichidării neintenționate, condusă de aceia care sunt mai degrabă în favoarea stabilității decât a schimbării. În viitor, singurul control eficient exercitat de media trebuie să ia forma termostatică a raționamentului cantitativ. La fel cum încercăm acum să controlăm utilizarea bombelor atomice, vom încerca într-o zi să controlăm efectele media. Procesul de educație va fi recunoscut drept o apărare civilă împotriva efectelor mediei. Singurul mediu pentru care procesul nostru de educație oferă acum o oarecare apărare civilă este cel al tiparului. Instituția educațională, care își are fundamentul în tipar, nu admite încă atribuirea altor responsabilități.

Radioul ajută la propagarea rapidă a informațiilor, fapt ce provoacă procesul de accelerare al altor media. Desigur că acest proces restrânge lumea la dimensiunile unui sat și creează gustul insațiabil al

populației rurale pentru bârfă și răspândirea zvonurilor. Dar, în timp ce radioul reduce lumea la mărimea unui sat, nu are efectul de a omogeniza instituțiile satului. Ba dimpotrivă. În India, unde radioul este forma supremă de comunicare, sunt mai mult de douăsprezece limbi oficiale și tot atâtea rețele de radio autorizate. Efectul radioului ca revitalizant al lumii arhaice străvechi nu se limitează doar la Germania lui Hitler. Irlanda, Scoția și Țara Galilor au trecut printr-o reînviere a limbilor lor vechi de când cu apariția radioului, iar poporul israelian este un exemplu extrem de reînviere a limbii. Acum israelienii vorbesc o limbă care era moartă de secole, fiind prezentă numai în cărți. Radioul nu este numai un factor ce readuce la viață amintiri, forțe și animozități străvechi, ci și o forță decentralizatoare și pluralistă, ca în cazul electricității și al tuturor formelor media.

Centralismul organizației se bazează pe modul de structurare continuu, vizual și liniar care izvorăște din cultura fonetică. De aceea, la început, mijloacele electrice doar urmăreau modelele prestabilite ale structurilor de învățământ. Radioul a fost eliberat de presiunile rețelei centraliste de către televiziune. Apoi, televiziunea a preluat povara centralismului din care va fi eliberată de către Telstar. Odată ce televiziunea a acceptat povara rețelei centrale derivate din organizația industrială centralizată, radioul a fost liber să diversifice și să pună bazele unui serviciu al comunității locale pe care nu îl cunoscuse până la apariția operatorilor amatori de radio. De când cu apariția televiziunii, radioul și-a îndreptat atenția către nevoile individului la diferite ore ale zilei, un fapt ce explică existența acestor aparate în dormitoare, băi, bucătării, automobile și acum și în buzunare. Există diferite programe destinate celor angajați în diverse activități. Radioul, odată devenit o formă de ascultare în grup ce a golit bisericile, a recăpătat o utilizare personală și individuală de când cu apariția televiziunii. Adolescentul se retrage din grupul strâns în fața televizorului la radioul său personal.

Această tendință naturală a radioului de a crea o legătură strânsă între grupurile comunității se manifestă cel mai bine în cultul disk jockey-ului și în utilizarea telefonului de către radio într-o formă glorificată a vechii centrale telefonice interurbane de interceptare a

convorbirilor telefonice. Platon, care avea idei tribale de modă veche privitoare la organizarea structurii politice, a spus că mărimea adecvată a unui oraș era dată de numărul locuitorilor care puteau auzi vocea unui orator. Chiar și cartea tipărită descrie ideile politice ale lui Platon ca fiind irelevante în scopuri practice. Totuși, radioul, datorită relației sale intime, descentralizate, cu niște comunități restrânse și mici, a putut implementa cu ușurință visul politic platonic la scară mondială.

Unitatea radioului cu fonograful, unitate care reprezintă programul obișnuit de radio, aduce în prim-plan un model foarte special, superior, din punct de vedere al puterii combinației radioului și presei telegrafice care prezintă programele de știri și vremea probabilă. Este curios cât succes au la public emisiunile care prezintă vremea probabilă față de emisiunile de știri, atât la radio, cât și la televizor. Acest lucru nu se datorează cumva faptului că vremea este acum o formă de informare în întregime electronică, în timp ce știrile au în mare parte trăsăturile cuvântului tipărit? Probabil că prejudecata programelor BBC și CBC față tipar și carte le face să pară așa de ciudate și rezervate în emisiunile radio și de televiziune. Importanța comercială, mai degrabă decât caracterul artistic, a dus la dezvoltarea unei vivacități febrile în cultura americană.

31

# Televiziunea: Uriașul timid

*Este interesant să ne întrebăm dacă McLuhan ar fi găsit că epitetul dat subtitlului acestui capitol ar fi fost adecvat și patruzeci de ani mai târziu. Capitolul este captivant datorită anecdotelor sale, vizionar prin comentariile privitoare la HDTV, valoros pentru parafrazele folosite („mediul este mesajul sau sursa de bază a efectelor"), definițiile („căutarea utilizărilor multiple a camerelor, lucrurilor și obiectelor, într-un cuvânt — iconicul"; ceea ce este* adânc *în structura de* profunzime *este arătat în antiteză cu noțiunea de fragmentare) și explicațiile („Forma mozaicală poate fi* văzută *la fel ca și dansul, dar nu este* structurată *vizual; nici nu este o extensie a puterii vizuale. Deoarece forma mozaicală nu este uniformă, continuă sau repetitivă"). McLuhan ne dezvăluie motivul pentru care suprimă valoarea de judecată în studiul media („efectele acestora nu pot fi izolate") și cauza pentru care este atât de optimist („unicitatea și diversitatea... pot fi dezvoltate în condițiile existenței electricității mai mult ca niciodată"). Juxtapunerile continuă (televiziunea, Bauhaus și Montessori), după cum autorul face și istoria comprimată a formelor media („Această imagine mozaicală a televiziunii a fost deja adumbrită în presa populară, care s-a dezvoltat odată cu telegraful"). „Grupul de emisiuni difuzate simultan în Toronto pe mai multe media" face referință la experimentul Ryerson, publicat în această carte ca o anexă. În aceeași anexă, se mai face referire și la omul de științe politice și economistul Harold Innis, care își așteaptă rândul în culise: „Oamenii de științe politice nu au fost deloc conștienți de efectele media...". Este binecunoscută tradiția instruirii percepției pe care McLuhan a învățat-o în primii ani la Universitatea din Cambridge („Oricine experimentează mai mult decât înțelege. Totuși, experiența, mai degrabă decât înțelegerea, este cea care influențează comportamentul, în special în cazul chestiunilor colective ale formelor media și tehnologiei, unde individul nu este conștient de efectele acestora asupra lui"). McLuhan a extins și transpus acea tradiție a instruirii într-un program ce marchează întreaga sa carieră și toate scrierile lui în legătură cu cartea* Să înțelegem media: *„Tema acestei cărți este că nici măcar cea mai lucidă înțelegere a forței speciale, specifice media, nu poate preveni «închiderea» obișnuită a simțurilor care ne face să ne conformăm modelului de experiență prezentat".*

*Editorul*

Poate că efectul cel mai familiar și emoționant al imaginii de televiziune este postura copiilor din clasele primare. De când cu apariția televiziunii, copiii stau în medie la o distanță de 17 cm față de pagina tipărită. Ei încearcă să delege paginii tipărite mandatul tuturor simțurilor relaționate cu imaginea televiziunii. Cu o îndemânare psiho-mimetică perfectă, îndeplinesc comenzile imaginii televizorului. Ei studiază cu atenție, încearcă, încetinesc și se implică în profunzime. Aceasta au învățat să facă în mediul dur al revistei de benzi desenate. Televiziunea a dus acest proces și mai departe. Deodată, copiii sunt transportați către mediul fierbinte al tiparului, cu formele sale uniforme și mișcarea liniară rapidă. Fără niciun rost, copiii încearcă să citească în profunzimea literelor tipărite. Își implică toate simțurile în cuvântul tipărit, iar acesta le respinge. Tiparul necesită o facultate vizuală izolată și nu toate capacitățile senzoriale unificate.

Camera video Mackworth, care se pune pe cap și este purtată de copii atunci când se uită la televizor, a relevat faptul că ochii lor urmăresc nu acțiunile, ci reacțiile. Ochii deviază de la fețele actorilor, chiar și în timpul scenelor de violență. Această cameră video arată, prin proiecție, și scena, și mișcarea ochilor, în mod simultan. Un astfel de comportament extraordinar este o altă indicație a caracterului imperturbabil și implicant al acestui mediu.

La emisiunea lui Jack Paar din 8 martie 1963, Richard Nixon a fost „Paar-at" și reconstruit într-o imagine potrivită pentru televiziune. S-a dovedit că domnul Nixon este și pianist și compozitor. Cu un deosebit tact pentru personajul de televiziune, Jack Paar a scos la iveală această parte de *pianoforte* a lui Nixon, cu un efect extraordinar. În locul caracterului abil, fluent și corect al lui Nixon, l-am văzut pe interpretul creativ și modest. Încă doar câteva astfel de retușuri ar fi afectat cu siguranță rezultatul campaniei Kennedy–Nixon. Televiziunea este un mediu ce respinge personalitatea tăioasă și favorizează prezentarea proceselor mai degrabă decât pe cea a produselor.

Adaptarea televiziunii mai degrabă la procese decât la produsele bine împachetate explică frustrarea multor oameni cu privire la utilizarea acestui mediu în scop politic. Un articol scris de Edith Efron în *TV Guide* (18–24 mai, 1963) a etichetat televiziunea ca fiind „Uriașul timid", datorită nepotrivirii ei cu aspectele arzătoare și subiectele controversate bine definite: „În ciuda eliminării oficiale a cenzurii, o tăcere autoimpusă difuzează documentare aproape mute cu privire la multe chestiuni importante de actualitate". Ca mediu rece, televiziunea — unii simt acest lucru — a conferit un soi de *rigor mortis* mediului politic. Gradul deosebit de ridicat al participării audienței în mediul televiziunii explică eșecul acesteia în tratarea chestiunilor arzătoare. Howard K. Smith a făcut următoarea remarcă: „Rețelele TV sunt încântate dacă intri în controversă într-o țară aflată la 14 000 de kilometri depărtare. Nu vor să aibă parte de controverse reale, de dezacorduri reale, acasă". Pentru cei obișnuiți cu mediul fierbinte al ziarului, care se ocupă cu ciocnirile de *viziuni*, și nu cu implicarea în *profunzime* într-o situație, comportamentul televiziunii este inexplicabil.

Unui subiect fierbinte care privea în mod direct televiziunea i s-a pus titlul: „În sfârșit, s-a întâmplat — un film englezesc cu subtitrare englezească care explică dialectele". Filmul în chestiune este comedia englezească *Sparrows Don't Sing*. Un glosar al frazelor în argourile din Yorkshire, Cockney etc. a fost publicat pentru ca lumea să înțeleagă semnificația subtitlurilor. Sub-subtitlurile reprezintă niște indicatori ai efectelor profunde ale televiziunii la fel ca și noul stil „dur" al stilului vestimentar feminin. Una din cele mai mari dezvoltări de la apariția televiziunii în Anglia a fost apariția dialectelor regionale. O pronunție dialectală sau „velară" este echivalentul vocal al ciorapilor cu jambiere. Aceste pronunții dialectale sunt în continuă eroziune. Utilizarea lor pe scară largă în Anglia în zone în care localnicii au auzit numai limba standard este unul dintre cele mai importante evenimente culturale ale timpului nostru. Chiar și în sălile de clasă din Oxford și Cambridge, dialectele locale se fac din nou auzite. Studenții acestor universități nu mai pot avea un limbaj uniform. Limbajul dialectal — de când s-a descoperit că televiziunea furnizează o legătură socială

profundă — nu mai era posibil de utilizat odată cu folosirea „englezei standard", care a apărut cu un secol în urmă.

Un articol despre Perry Como îl etichetează drept un „rege de joasă presiune al unui regat de înaltă presiune". Succesul oricărui prezentator TV depinde de obținerea unui stil de prezentare cu presiune scăzută, cu toate că, pentru a-și pune în scenă acest act, are nevoie de o organizare de presiune înaltă. Castro poate constitui un caz în această privință. Conform povestirii lui Tad Szulc în „Omul-orchestră al televiziunii cubaneze" (*The Eight Art*), „în stilul său improvizat de *eu merg mai departe* poate face politică și guverna țara — în direct, din fața camerei de filmat". Tad Szulc trăiește cu iluzia că televiziunea este un mediu fierbinte și sugerează că în Congo „televiziunea l-ar fi putut ajuta pe Lumumba să incite masele la o și mai mare agitație și vărsare de sânge". Dar se înșală. Radioul este mediul freneziei și a reprezentat principalul mijloc al încălzirii sângelui tribal al Africii, Indiei și Chinei. Televiziunea a potolit Cuba, precum face acum cu America. Ceea ce obțin cubanezii cu televiziunea este experiența de a fi direct implicați în luarea deciziilor politice. Castro se autocaracterizează ca fiind profesor, iar Szulc spune „că reușește să amestece liniile politice directoare și educaționale cu propaganda atât de eficient, încât este adesea greu să spui unde începe una și unde se termină cealaltă". Exact același amestec se folosește și în Europa, și în America. Văzut din afara Statelor Unite ale Americii, orice film american pare o propagandă politică subtilă. Divertismentul acceptabil trebuie să flateze și să exploateze tradițiile culturale și politice ale țării de origine. Aceste supoziții nerostite ajută, de asemenea, la orbirea oamenilor în fața celor mai clare dovezi despre noul mediu care este televiziunea.

Într-un grup de emisiuni difuzate simultan în Toronto pe mai multe canale media acum câțiva ani, televiziunea a făcut o mișcare ciudată. Patru grupuri de studenți formate la întâmplare au primit aceleași informații, în același timp, despre structura limbilor care nu au lăsat mărturii scrise. Un grup a primit aceste informații prin intermediul radioului, unul prin televizor, celui de-al treilea i s-a citit, iar ultimul l-a primit în scris. Pentru toate grupurile, cu excepția celui care a primit informația în scris, informațiile au fost transmise verbal

de același vorbitor, fără să aibă loc discuții, întrebări sau să se folosească tabla. Fiecare grup a avut la dispoziție o jumătate de oră pentru expunerea materialului. Fiecărui grup i s-a cerut să rezolve același chestionar. A fost o surpriză pentru cei care au condus experimentul când studenții care au primit informațiile prin intermediul radioului și al televizorului și-au îndeplinit sarcinile mai bine decât cei care le-au primit în scris sau pe cale orală — iar cel care le-a primit prin intermediul televizorului s-a situat *deasupra* celui cu radioul. De vreme ce nu s-a făcut nimic pentru a pune un accent special pe unul din cele patru media, experimentul a fost repetat cu alte patru grupuri formate la întâmplare. De data aceasta, fiecărui mediu i s-a permis să își facă treaba. Pentru radio și televizor, materialul a fost încărcat cu multe caracteristici vizuale și auditive. Cititorul a profitat din plin de tablă și de discuțiile la clasă. Mesajul tipărit a fost înfrumusețat cu o utilizare imaginativă a caracterelor tipografice și a aranjamentului în pagină, pentru a evidenția fiecare aspect al fragmentului. Toate aceste media au fost intensificate pentru a repeta performanța originală. Televizorul și radioul au obținut, încă o dată, rezultate mai bune decât mesajul citit și tipărit. În mod neașteptat pentru examinatori, radioul a obținut rezultate mai bune decât televizorul. A trecut mult timp până când s-a ajuns la un rezultat clar, acela că televizorul este o formă media rece și participativă. Când este încălzit prin punerea în scenă și remarcile aprinse, scade și mai mult în performanță, deoarece nu există o participare mai mică. Radioul este în schimb un mediu fierbinte. Când are parte de mai multă intensitate, funcționează și mai bine. Nu cere același grad de participare din partea utilizatorilor săi. Radioul va servi ca zgomot de fond sau ca un control al nivelului sunetului, ca atunci când adolescentul ingenios îl utilizează ca pe un mijloc de izolare. Televizorul nu va funcționa ca un fundal. Te implică. Trebuie *să participi* și tu. (Această expresie a fost acceptată de când cu apariția televizorului.)

Multe lucruri nu funcționează de când cu apariția televizorului. Nu numai filmele, ci și revistele naționale au avut de suferit de pe urma acestui nou mediu. Chiar și revistele cu benzi desenate au scăzut în preferințe. Înainte de apariția televizorului, a existat multă preocupare

cu privire la *De ce nu putea Johnny să citească*. De când cu apariția televizorului, Johnny a acumulat o serie de percepții noi. Nu mai e același. Otto Preminger, regizorul filmului *Anatomy of a Murder* și al altor filme de succes, observă o mare schimbare în istoria și critica filmului după primul an de lansare a televiziunii. „În 1951", scrie el, „am început o luptă pentru a difuza în cinematografe filmul *The Moon Is Blue*, după ce aprobarea producției fusese respinsă. A fost o luptă minoră și am câștigat-o" (*Toronto Daily Star*, 19 octombrie 1963).

Preminger a spus în continuare: „Simplul fapt că «virgină» a fost cuvântul la care s-a obiectat în filmul *The Moon Is Blue* este hilar, aproape incredibil". Otto Preminger consideră că filmele americane s-au maturizat datorită influenței televizorului. Mediul rece al televizorului promovează structurile profunde în artă și divertisment în mod egal, creând și implicarea totală a audienței. De vreme ce aproape toate noile tehnologii și divertismentul nostru, de la Gutenberg încoace, nu au fost reci, ci calde; au fost fragmentare și nu profunde; orientate nu către producător, ci către consumator, nu există niciun domeniu al relațiilor umane tradiționale al cărui model și a cărui textură să nu fi fost profund deteriorate, începând cu casa și biserica, și terminând cu școala și piața.

Tulburarea psihică și socială creată de imaginea televizorului și nu de programele de televiziune, ocazionează remarci zilnice în presă. Raymond Burr, care joacă rolul lui Perry Mason, s-a adresat Asociației Naționale a Judecătorilor Municipali, reamintindu-le că „fără înțelegerea și acceptul omului de pe stradă, legile pe care le aplicați și tribunalele în care prezidați nu mai pot exista". Ceea ce domnul Burr a omis să spună a fost că serialul TV *Perry Mason*, în care el deține rolul principal, este un exemplu tipic pentru acel gen intens participativ de experiență TV care a modificat relația noastră cu legile și tribunalele.

Caracteristica imaginii televizate nu are nimic în comun cu filmul sau fotografia, cu excepția faptului că oferă un model sau structură de forme nonverbale. Odată cu apariția televiziunii, spectatorul se identifică cu ecranul. Este bombardat cu impulsurile ușoare pe care James Joyce le-a numit „Atacul brigăzii de infanterie ușoară", care îi umple „carapacea sufletului cu înlănțuiri subconștiente". Imaginea televizată

nu este încărcată vizual cu informații. Dar imaginea de televiziune nu este o imagine *nemișcată*. Nu este doar o fotografie cu un înțeles oarecare, ci un contur neîntrerupt de lucruri portretizate prin scanare. Conturul ce rezultă în urma scanării este vizibil *prin* lumină și nu *la* lumină, iar imaginea astfel formată are mai degrabă un caracter sculptural și iconic, mai mult decât cel al a unei poze. Imaginea de televiziune oferă trei milioane de puncte pe secundă destinatarului. Din acestea, el acceptă doar câteva duzini în fiecare moment, din care își conturează o imagine.

Imaginea filmului oferă mai multe milioane de date pe secundă, iar spectatorul nu trebuie să facă acea reducere drastică pentru a-și forma o impresie. În loc de asta, el acceptă imaginea completă la pachet. Spre deosebire de el, privitorul imaginii mozaicale a televiziunii, având controlul tehnic al imaginii, reconfigurează în mod inconștient punctele într-o operă de artă abstractă, după modelul lui Seurat sau Rouault. Dacă cineva ar întreba dacă toate acestea s-ar schimba dacă tehnologia ar intensifica imaginea televizată la nivelul datelor de film, răspunsul s-ar putea afla numai prin punerea întrebării „Putem modifica un desen animat, adăugându-i detalii de perspectivă, luminozitate și umbră?". Răspunsul este „Da" , numai că atunci nu ar mai fi un desen animat. Nici imaginea de televiziune „îmbunătățită" nu ar mai fi televiziune. Imaginea de televiziune este acum un amestec mozaical de puncte luminoase și întunecate, care nu poate fi la fel cu imaginea filmului, chiar și atunci când calitatea imaginii filmului este foarte scăzută.

Ca și în alte forme mozaicale, a treia dimensiune este o necunoscută pentru televiziune, dar poate fi supraimpusă. În televiziune, iluzia imaginii tridimensionale este slab furnizată de către decorurile scenei din studio; dar imaginea de televiziune însăși este un mozaic plat, bidimensional. Mare parte din iluzia tridimensională provine din obișnuința noastră de a vizualiza filme și fotografii. Deoarece camera TV nu are un unghi încorporat al viziunii precum camera de filmat folosită în cinematografie. Eastman Kodak are în prezent o cameră de filmat bidimensională, care se poate potrivi cu efectele plate ale camerei TV. Totuși, este greu pentru oamenii instruiți, cu obiceiurile lor de

a avea puncte de vedere fixe și vedere tridimensională, să înțeleagă proprietățile vederii bidimensionale. Dacă le-ar fi fost ușor, nu ar fi întâmpinat greutăți în înțelegerea artei abstracte, compania General Motors nu ar fi făcut harcea-parcea designul auto, iar revistele ilustrate nu ar întâmpina dificultăți cu relația dintre articole și reclame. Imaginea de televiziune necesită în fiecare secundă să „închidem" spațiile din rețea printr-o participare senzorială profund kinetică și tactilă — deoarece simțul tactil reprezintă interacțiunea simțurilor —, mai degrabă decât contactul izolat al pielii cu obiectul.

Pentru a o pune în contrast cu imaginea filmului, mulți scenariști privesc imaginea de televiziune ca fiind „de joasă definiție", în sensul că oferă puține detalii și informații, exact ca desenele animate. Un prim-plan de televiziune furnizează la fel de multe informații ca și o mică secțiune a unui instantaneu dintr-un film rulat pe ecran. Pentru că nu au observat un aspect atât de important al imaginii de televiziune, criticii „conținutului" programului au spus tot felul de prostii despre „violența la televizor". Cenzorii din domeniul televiziunii sunt, de obicei, persoane semieducate aplecate către carte, care nu au competențe în limbajul ce trebuie utilizat în ziare, radio și filme, dar privesc pieziș și dezaprobator la toate formele media cu excepția cărții. Cea mai simplă întrebare cu privire la aspectul psihic, chiar și cel al cărții, îi aruncă pe acești oameni în panica incertitudinii. Vehemența stabilirii unei singure atitudini izolate este luată drept vigilență morală. Odată ce acești cenzori vor deveni conștienți de faptul că „mediul este mesajul" sau sursa de bază a efectelor generate, își vor îndrepta atenția către cenzurarea formelor media, în loc de a căuta controlul „conținutului". Prejudecata lor cu privire la faptul că programul sau conținutul este factorul ce influențează mentalitatea și acțiunea derivă din mediul cărții, cu scindarea sa specifică între formă și conținut.

Nu este ciudat că televiziunea nu a fost un mijloc revoluționar în America anilor '50 precum a fost radioul în Europa anilor '30? Radioul, mijlocul de comunicare care a revitalizat rețelele tribale în Europa anilor '20 și cea a anilor '30, nu a avut un astfel de efect în Anglia și America. Acolo, eroziunea legăturilor tribale prin intermediul

procesului de instruire și extensiile sale industriale a ajuns atât de departe, încât radioul nostru nu a determinat nicio reacție tribală notabilă. Totuși, zece ani de televiziune au europenizat chiar și Statele Unite, și am fost martori la sentimentele ei schimbate față de spațiu și relații personale. Există o nouă sensibilitate pentru dans, arte plastice și arhitectură, la fel și o cerere pentru automobilul mic, volumul broșat, coafuri sculpturale și haine cu modele diferite — asta fără să mai vorbim despre noua preocupare pentru efectele complexe din gastronomie sau la utilizarea vinului. Totuși, ar fi greșit să spunem că televiziunea va retribaliza Anglia și America. Acțiunea radioului asupra lumii limbajului și amintirilor reverberante era isterică. Dar televiziunea a făcut ca America și Anglia să fie vulnerabile la radio, față de care aveau un mare grad de imunitate. Fie bună sau greșită, imaginea televizată a exercitat o forță sinestezică unificatoare asupra vieții simțurilor populațiilor intens culturalizate, care le-a lipsit de secole. Este înțelept să nu facem judecăți de valoare când studiem aceste probleme ale formelor media, de vreme ce nu au efecte limitate.

Sinestezia, sau viața unificată a simțurilor și imaginației, a părut pentru mult timp un vis de neatins poeților occidentali, pictorilor și artiștilor în general. Aceștia au privit cu părere de rău și dispreț viața imaginativă fragmentată și secătuită a oamenilor de cultură occidentali din secolul al XVIII-lea și de mai târziu. La fel au fost mesajele operelor lui Blake și Pater, Yeats și D.H. Lawrence și ale altor personalități literare. Nu erau pregătiți să își vadă visurile realizate în viața de zi cu zi de către acțiunea estetică a radioului și televiziunii. Totuși, aceste extensii masive ale sistemului nostru nervos central au supus omul la o ședință zilnică de sinestezie. Modul occidental de viață care este practicat de secole (prin separarea și specializarea riguroasă a simțurilor, cu simțul vizual aflat în topul ierarhiei) nu poate să țină piept undelor radioului și televizorului, care estompează structura vizuală uriașă a Individului Abstract. Aceia care, din motive politice, își conjugă forțele cu acțiunea anti-individuală a tehnologiei electrice sunt doar niște automate ieftine, ce imită tiparele presiunilor electrice predominante. Acum un secol, ei s-ar fi putut uita în altă direcție, cu un somnambulism egal. Poeții și filozofii romantici germani au făcut

incantații în coruri tribale pentru reîntoarcerea la subconștientul întunecat cu un secol înaintea apariției radioului, iar Hitler a făcut ca această reîntoarcere să fie greu de evitat. Ce trebuie să gândim despre oamenii care își doresc o astfel de reîntoarcere la vremurile prealfabetizate, când nu au nici cea mai vagă idee despre cum a fost înlocuită modalitatea vizuală civilizată de către magia auditivă tribală?

La această oră, când americanii descoperă noi pasiuni pentru scufundări submarine și pentru spațiul înconjurător strâmt al automobilelor mici, mulțumită sugestiilor tactile de necombătut ale imaginii TV, aceeași imagine inculcă multor englezi sentimentele de rasă ale exclusivității tribale. În timp ce occidentalii educați au idealizat întotdeauna condiția integrării raselor, chiar cultura lor a fost cea care a făcut imposibilă obținerea unei uniformități a raselor. Oamenii de cultură visează în mod normal soluții vizuale pentru problemele diferențelor umane. La sfârșitul secolului al XIX-lea, acest tip de vis sugera ca bărbații și femeile să poarte haine asemănătoare și să aibă parte de același tip de educație. Eșecul programelor care includeau și tematica sexuală a furnizat această temă unei mari părți din literatura și psihanaliza secolului XX. Integrarea raselor, privită din punctul de vedere al uniformității vizuale, este o extensie a aceleiași strategii culturale a omului educat, pentru care diferențele de sex, rasă, de timp și spațiu trebuie eliminate. Omul erei electronice nu poate accepta strategia culturală deoarece se implică și mai mult în problemele actuale ale condiției umane. Negrii vor respinge planul de uniformitate vizuală la fel de ferm cum au făcut-o și femeile, din aceleași motive. Femeile au crezut că au fost deposedate de rolurile lor distincte și transformate în cetățene fragmentate într-o „lume a bărbaților". Întreaga abordare a acestor probleme cu privire la uniformitate și omogenizare socială este o presiune finală a tehnologiei mecanice și industriale. Fără a deveni moralizatori, putem spune că era electrică va respinge astfel de soluții mecanice, prin strângerea relațiilor dintre oameni. Este mai greu să obții unicitate și diversitate decât să impui tipare uniforme de educare în masă; dar unicitatea și diversitatea pot fi dezvoltate în condițiile electrice mai mult ca niciodată.

Pentru o perioadă, toate grupurile nealfabetizate din lume au început să simtă energiile explozive și agresive care sunt eliberate de asaltul procesului de instruire și mecanizare. Aceste explozii au apărut la țanc, când noua tehnologie electrică le combină pentru a ne face să le împărțim la scară globală.

Efectul televiziunii, cea mai recentă și spectaculară extensie electrică a sistemului nervos central, este greu de înțeles din mai multe motive. De vreme ce ne-a afectat întreaga viață personală, socială și politică, ar fi nerealist să abordăm o prezentare „sistematică" sau vizuală a unei astfel de influențe. În loc de așa ceva, probabil că este mai corect să „prezentăm" televiziunea ca o formă complexă de date adunate aproape la întâmplare.

Imaginea televizată este de intensitate și definiție joasă și, de aceea, spre deosebire de film, nu prezintă informații detaliate despre obiecte. Diferența este similară aceleia dintre vechile manuscrise și cuvântul tipărit. Tiparul a conferit intensitate și precizie uniformă acolo unde înainte exista o liniaritate difuză. Tiparul a introdus gustul pentru măsurătorile exacte și repetabilitate pe care noi le asociem astăzi cu știința și matematica.

Producătorul de televiziune va sublinia faptul că limbajul de la televizor nu trebuie să aibă precizia exactă atât de necesară în teatru. Actorul de televiziune nu trebuie să-și „prezinte" vocea sau pe sine însuși. De asemenea, interpretarea la televizor este extrem de personală, datorită implicării speciale a spectatorului în completarea sau „închiderea" imaginii televizate și fiindcă actorul trebuie să o obțină un mare grad de spontaneitate care ar fi irelevantă în filme și imposibilă pe scenă. Deoarece audiența participă la viața intimă a actorului de televiziune la fel de mult ca și la viața exterioară a vedetei de cinema. Din punct de vedere tehnic, televiziunea tinde să fie un mijloc detaliat de informare publică. Detalierea care este utilizată în film pentru a șoca este un lucru întâmplător în televiziune. Și, în timp ce o fotografie lucioasă de mărimea unui ecran de televizor ar arăta o duzină de fețe cu detaliile adecvate, o duzină de fețe arătate la televizor nu reprezintă nimic.

Caracterul special al imaginii televizate în relația sa cu actorul dă naștere la unele reacții familiare: nu putem recunoaște în viața de zi cu zi o persoană pe care o vedem în fiecare zi la televizor. Nu mulți dintre noi sunt atât de vigilenți ca micuțul de grădiniță care l-a întrebat pe Garry Moore: „Cum ai coborât din televizor?". Prezentatorii de știri și, în egală măsură, actorii povestesc despre frecvența cu care sunt abordați de oameni care simt că i-au mai văzut undeva. Joanne Woodward a fost întrebată într-un interviu care era diferența dintre a fi vedetă de cinema și actriță de televiziune. Ea a răspuns: „Când jucam în filme auzeam oamenii spunând: *Uite-o pe Joanne Woodward*. Acum, ei spun: *Pe asta o știu de undeva*".

Proprietarul unui hotel din Hollywood, dintr-o zonă în care locuiesc multe vedete de cinema și actori de televiziune, a declarat că turiștii și-au schimbat preferințele spre vedetele de televiziune. Mai mult, majoritatea vedetelor de televiziune sunt bărbați, adică „personaje reci", în timp ce majoritatea vedetelor de cinema sunt femei, de vreme ce pot fi prezentate ca personaje „calde". Vedetele de cinema, bărbați și femei, împreună cu celelalte celebrități, au tins către un statut mai moderat de când cu apariția televiziunii. Filmul este un mediu fierbinte de înaltă definiție. Poate că cea mai interesantă observație a proprietarului hotelului a fost că turiștii voiau să-i vadă pe Perry Mason și Wyatt Earp, și nu pe Raymond Burr și Hugh O'Brian. Vechii turiști cinefili doreau să își vadă favoriții cum se comportau în viața *de zi cu zi*, nu cum se comportau în rolurile din film. Fanii mediului televiziunii doresc să își vadă vedetele jucându-și *rolul*, în timp ce *suporterii* filmului vor să le cunoască *viața reală*.

O inversare similară de atitudini a avut loc și în privința cărții tipărite. A existat puțin interes pentru viețile personale ale autorilor, pe vremea manuscrisului și a scribilor. Astăzi, revista de benzi desenate se apropie de xilogravură și forma manuscrisului. Cartea lui Walt Kelly, *Pogo*, se aseamănă foarte mult cu pagina gotică. Totuși, în ciuda uriașului interes public pentru benzi desenate, există la fel de puțin interes pentru viețile personale ale acestor artiști ca și pentru viețile compozitorilor de melodii celebre. Odată cu tiparul, viața personală a devenit cea mai mare preocupare a cititorilor. Tiparul este un mediu

fierbinte. Prezintă publicului autorul la fel cum făcea filmul cu actorul. Manuscrisul este un mediu rece care nu prezintă autorul la fel de mult cum implică cititorul. La fel se întâmplă și cu televizorul. Spectatorul se implică și participă activ. *Rolul* vedetei de televiziune, în acest sens, pare mai fascinant decât viața ei personală. Astfel că acela care studiază media, ca și psihiatrul, obține mai multe date de la informatorii săi decât ei înșuși. Toată lumea experimentează mai mult decât înțelege. Totuși, mai degrabă experiența, decât înțelegerea, este cea care influențează comportamentul, în special în chestiunile colective ale mijloacelor de informare și tehnologiei, unde individul este inevitabil inconștient de efectul acestora asupra lui.

Unii ar putea crede că este paradoxal ca un mediu rece precum televizorul să fie mult mai comprimat decât un mediu fierbinte cum este filmul. Dar este binecunoscut că o jumătate de minut de televiziune este egală cu trei minute pe scena teatrului sau operei. Același lucru este adevărat pentru manuscris în comparație cu tiparul. Manuscrisul „rece" a tins către niște forme comprimate de enunțuri aforistice și alegorice. Mediul „fierbinte" al tiparului a extins expresia în direcția simplificării și a „particularizării" înțelesurilor. Tiparul a accelerat și a „făcut să explodeze" manuscrisele comprimate, în fragmente mai simple.

Un mediu rece, indiferent că este vorba despre cuvântul vorbit, manuscris sau televizor, îi dă mai multe de făcut utilizatorului decât o face un mediu fierbinte. Dacă mediul este de înaltă definiție, participarea este scăzută. Dacă mediul este de joasă definiție, participarea este mai intensă. Poate că din acest motiv murmură amanții.

Deoarece joasa definiție a televiziunii asigură o mare participare din partea audienței, cele mai eficiente programe sunt acelea care prezintă situații care constau în completarea anumitor procese. Astfel, a utiliza televiziunea pentru a preda poezia ar permite profesorilor să se concentreze pe procesul poetic al actului *facerii,* ca și cum ar aparține unui anumit poem. Forma cărții este destul de nepotrivită acestui tip de prezentare participativă. Aceeași caracteristică dominantă a procesului *do-it-yourself* și implicare profundă în imaginea televiziunii se extinde și în arta actorului de televiziune. În condițiile televiziunii,

acesta trebuie să fie alert, să improvizeze și să înfrumusețeze fiecare expresie și rezonanță verbală prin gesturile și comportamentul său, sprijinind acea initimitate cu privitorul, care nu este posibilă pe ecranul uriaș al sălii de cinema sau pe scenă.

Se spune că un nigerian, după ce a văzut un western la televizor, a spus încântat: „Nu mi-am dat seama că viața valorează așa de puțin în Occident". Opusul acestei remarci este comportamentul copiilor noștri când privesc westernuri la televizor. Când sunt echipați cu noile camere de filmat experimentale, care urmăresc mișcările ochilor în timp ce ei se uită la televizor, copiii își țin ochii îndreptați către fețele actorilor de la televizor. Chiar și în timpul violenței fizice, ochii lor rămân concentrați mai degrabă pe *reacțiile* faciale decât pe *acțiune*. Puștile, cuțitele, pumnii, sunt toate ignorate în favoarea expresiei faciale. Televiziunea nu este atât un mediu de acțiune, cât de reacțiune.

Preferința mediului TV pentru procese și reacții complexe a permis documentarului să iasă în față. Filmul *se poate* descurca cu acest proces într-o manieră superbă, dar spectatorul filmului tinde să fie mai degrabă un consumator pasiv al acțiunilor decât un participant în cadrul reacțiilor. Westernul, ca și documentarul, a avut întotdeauna un statut inferior. Odată cu televiziunea, filmul western a crescut în importanță datorită temei sale universale: „Hai să construim un oraș". Audiența participă în conturarea și procesarea unei comunități de la cele mai neînsemnate și nepromițătoare componente. Mai mult, imaginea televiziunii este înclinată să accepte texturile variate și neprelucrate ale șeilor, hainelor, pieilor de animale, barurilor ieftine și ale holurilor hotelurilor occidentale. Spre deosebire de acestea, camera de filmat este ceva obișnuit în lumea slabă a cromului cluburilor de noapte și a localurilor de lux ale metropolei. Mai mult, preferințele contrastante ale camerei de filmat ale filmelor din anii '20 și '30, și cele ale televiziunii din anii '50 și '60 s-au răspândit în întreaga populație. În zece ani, noile gusturi ale Americii cu privire la haine, mâncare, locuințe, divertisment și automobile exprimă noul model al interrelaționării formelor și al implicării individuale dezvoltate de imaginea televiziunii.

Nu este o întâmplare că vedete de cinema importante precum Rita Hayworth, Liz Taylor și Marilyn Monroe s-au estompat în noua eră a televiziunii. Acestea s-au confruntat cu o perioadă care a pus sub semnul întrebării toate formele media fierbinți ale zilelor consumatorului din perioada anterioară apariției televiziunii. Imaginea televiziunii provoacă valorile celebrităților, cât și valorile consumatorului. „Succesul meu", a spus Marilyn Monroe, „este cu siguranță o fericire temporară și parțială. Celebritatea nu este ceva de care trebuie să ai parte zilnic, nu asta te împlinește... Cred că atunci când ești celebru, fiecare slăbiciune îți este exagerată. Această industrie ar trebui să se comporte cu vedetele ei ca o mamă al cărei copil a sărit în fața mașinii. Dar, în loc să tragă copilul spre ea, începe prin a-l pedepsi."

Comunitatea filmului a fost înfrântă de către televiziune și biciuiește pe toată lumea cu iritarea sa. Atitudinea marii marionete a filmului, care i-a unit pe domnul Baseball cu domnul Broadway, reprezintă cu siguranță un semn prevestitor. Dacă mulți dintre oamenii de succes și bogați ai Americii ar pune sub semnul întrebării, în mod public, valoarea absolută a banilor și a succesului ca mijloace de menținere a fericirii și bunăstării, nu ar crea un caz mai răsunător decât cel al lui Marilyn Monroe. De aproape cincizeci de ani, Hollywood i-a oferit „femeii decăzute" un mod de a ajunge în vârf și în inimile tuturor. Deodată, zeița iubirii scoate un sunet oribil, țipă că a mânca oameni este un lucru rău și denunță întregul mod de viață. Aceasta este starea sufletească exactă a beatnicilor. Ei resping viața fragmentată și specializată a consumatorului în favoarea oricărui lucru ce oferă o implicare slabă și un angajament puternic. Este aceeași stare de spirit care a schimbat preferințele fetelor de la statutul de femei de carieră, în favoarea măritișului la vârste fragede și formarea unei familii. Ele schimbă slujbele pentru roluri.

Aceeași nouă preferință pentru participarea profundă a creat la tineri un nou impuls spre experiența religioasă cu tonuri profund liturgice. Renașterea liturgică a radioului și televiziunii afectează chiar și cele mai austere secte protestante. Cântecele corale și veșmintele bogate au apărut la fiecare sfert de secol. Mișcarea ecumenică este sinonimă cu tehnologia electrică.

Ca și televiziunea, rețeaua umană mozaicală nu dezvoltă perspectiva în artă sau liniaritatea în stilul de viață. De când cu televiziunea, linia de asamblare a dispărut din industrie. Structurile liniare și cele de personal s-au dizolvat în management. A dispărut și linia petrecerilor pentru celibatari și a creioanelor.

Odată cu televiziunea, a venit și sfârșitul votului politic în masă, o formă de specializare și fragmentare care nu va mai funcționa în era TV. În loc de votul în masă, avem iconicitatea. În loc de punct de vedere sau platformă politică, avem poziția politică participativă. În loc de produs, vom avea procesul. În perioadele de creșteri rapide, are loc o estompare a contururilor. Imaginea de televiziune reprezintă supremația contururilor estompate, ea însăși un stimulent maxim al creșterii și al noii „închideri" sau completări, în special pentru cultura de consum care a fost îndelung relaționată cu valorile vizuale bine conturate ce s-au separat de celelalte simțuri. Atât de mare este schimbarea în viețile americanilor, ce a rezultat din pierderea loialității pentru pachetul consumatorului în divertisment și comerț, încât fiecare firmă, începând cu Madison Avenue și General Motors până la Hollywood și General Foods, a fost zgâlțâită bine și forțată să găsească noi strategii de acțiune. Ceea ce a făcut implozia electrică la scară inter-personală și inter-națională, imaginea de televiziune o face la o scară intra-personală și intra-senzorială.

Nu este greu de explicat revoluția estetică în rândurile pictorilor și sculptorilor, deoarece aceștia au încercat — de când Cézanne a abandonat iluzia de perspectivă în favoarea structurii în pictură — să evidențieze fiecare schimbare provocată de televiziune pe scară largă. Televiziunea este programul Bauhaus de design și viață sau strategia Montessori pentru educație, datorită extensiei tehnologice totale și sponsorizării comerciale. Traiectoria agresivă a strategiei artistice pentru recreerea occidentalului *prin intermediul* televiziunii a devenit vulgară și de o desfrânată desfășurare ostentativă în viața americană.

Ar fi imposibil să exagerăm gradul în care toate acestea au proiectat America spre modalitatea europeană de a înțelege și a simți. America se europenizează la fel de frenetic după cum Europa se americanizează. Europa, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, și-a

dezvoltat mare parte din industria tehnologică necesară fazei de consum în masă. Pe de altă parte, Primul Război Mondial a pregătit America pentru aceeași etapă de consum. A fost nevoie de *implozia* electrică pentru a dizolva diversitatea naționalistă a unei Europe fragmentate, și să facă pentru aceasta ce a făcut *explozia* industrială pentru America. Explozia industrială ce însoțește expansiunea fragmentată a educației și industriei a fost în stare să își exercite în mică măsură efectul unificator în lumea europeană, cu numeroasele sale limbi și culturi. Puterea lui Napoleon a utilizat forța combinată a alfabetizării și industrialismul nou-născut. Dar Napoleon a avut un set mult mai restrâns de materiale omogenizate cu care să lucreze decât au rușii astăzi. Puterea omogenizatoare a alfabetizării s-a dezvoltat în America anilor 1800 mai mult decât oriunde altundeva în Europa. De la început, America a adoptat tehnologia tiparului în viața sa educațională, industrială și politică; și a fost recompensată cu o mulțime de muncitori și consumatori standard, cum nu a mai avut nicio altă cultură. Istoricii noștri au uitat de forța omogenizatoare a tipografiei și de puterea irezistibilă a populațiilor omogenizate, neoferindu-le niciun merit. Analiștii politici nu au fost conștienți de efectele media în niciun moment și nicăieri, doar pentru că nimeni nu a dorit să studieze efectele media asupra individului, cât și asupra organizării sociale, altfel decât studiind „conținutul" acestora.

Piața comună de schimb americană s-a format datorită omogenizării mecanice și educaționale a structurilor sociale. Europa se uniformizează sub auspiciile electrice ale compresiei și interrelaționării. Nimeni nu și-a pus întrebarea de câtă omogenizare este nevoie prin alfabetizare pentru a construi un grup eficient de producători-consumatori în era postmecanică, în cea a automatizării. Este fundamental și arhetipal faptul că niciodată nu s-a recunoscut pe deplin rolul alfabetizării în dezvoltarea economiei industriale. Alfabetizarea este indispensabilă pentru a produce uniformizare. Dar, mai presus de toate, este necesară pentru funcționalitatea sistemelor de prețuri și a piețelor. Acest factor a fost ignorat la fel cum se petrece acum cu televiziunea, deoarece această formă media încurajează mai multe preferințe, care sunt în totală discrepanță cu uniformitatea și repetabilitatea

alfabetizării. A făcut ca americanii să caute fiecare ciudățenie și bizarerie în obiectele aparținând trecutului. Mulți americani nu se vor da în lături de la niciun efort sau cheltuială pentru a gusta un vin sau o mâncare nouă. Uniformitatea și repetabilitatea trebuie să cedeze în mod *straniu*, un fapt ce reprezintă sporirea disperării și confuziei întregii noastre economii standardizate.

Puterea formei mozaicale a televiziunii de a transforma inocența americană în implicare profundă și sofisticată, independent de „conținut", nu are nimic misterios dacă o analizăm cu atenție. Această imagine mozaicală a televiziunii a fost anunțată de presa populară care s-a dezvoltat odată cu telegraful. Utilizarea comercială a telegrafului a început în 1844 în America, și mult mai devreme în Anglia. Principiului electric și implicațiilor sale li s-a acordat multă atenție în poeziile lui Shelley. Metoda empirică artistică anticipează, de obicei, știința și tehnologia cu una sau mai multe generații. Înțelesul formei mozaicale a telegrafului în manifestările sale *jurnalistice* nu a scăpat geniului lui Edgar Allan Poe. L-a utilizat pentru a da naștere unor noi forme de exprimare artistică, poemul simbolist și romanul polițist. Amândouă necesită o participare individuală din partea cititorului. Oferind o imagine sau proces incomplet, Poe și-a *implicat* cititorii în procesul creativ într-un mod pe care Baudelaire, Valéry, T.S. Eliot și mulți alții l-au admirat și imitat. Poe a îmbrățișat imediat dinamica electrică ca fiind una de participare publică în procesul creativității. Totuși, chiar și astăzi, consumatorul standard se plânge când i se cere să participe la crearea sau completarea unui poem, tablou abstract sau orice tip de structură. Poe știa că participarea în profunzime a urmat formei mozaicale a telegrafului. Dar gândirea unilaterală a oamenilor instruiți și importanți „pur și simplu nu au putut-o observa". Aceștia încă nu o pot observa. Ei preferă să nu participe în procesul de creație. S-au obișnuit să găsească pachetul complet în proză, versuri și arte plastice. Ei sunt cei pe care trebuie să-i înfrunte studenții, obișnuiți la rândul lor cu modalitățile tactile și abstracte ale structurilor simbolice și unitare furnizate de imaginea TV.

Revista *Life* din 10 august 1962 a avut un articol cu tema „Prea mulți copii cresc prea devreme și prea repede". În articol nu s-a făcut

nicio referire la faptul că o creștere și o dezvoltare intelectuală rapidă era un lucru normal în culturile tribale, în societățile nealfabetizate. Anglia și America au fost în favoarea instituției adolescenței prelungite prin negarea participării tactile, adică a sexului. Nu era nicio strategie conștientă, ci mai degrabă o acceptare generală a urmărilor accentului pus pe cuvântul tipărit și valorile vizuale ca mijloace de organizare ale vieții personale și sociale. Acest accent a dus la triumful producției industriale și a conformității politice, cu autosuficiența lor specifică.

Abilitatea de a inspecta vizual viața oricui a devenit o caracteristică dominantă. Nicio țară europeană nu a oferit o astfel de întâietate tiparului. Din punct de vedere vizual, Europa a părut întotdeauna jalnică în ochii americanilor. Femeile americane, pe de altă parte, care nu au fost egalate în nicio altă cultură în tendința către modalitățile vizuale, au părut întotdeauna abstracte, niște păpuși mecanice în ochii europenilor. Simțul tactil este o valoare supremă în viața europeană. Din acest motiv, nu există adolescență în Europa, ci doar salturi de la copilărie la viața adultă. Așa se întâmplă acum în America de când cu apariția televiziunii, și starea aceasta de evitare a adolescenței va continua. Viața interioară a gândurilor și a obiectivelor foarte îndepărtate, care poate fi reprezentată după modelul căilor ferate siberiene, nu poate coexista cu forma mozaicală a imaginii de televiziune ce necesită o participare imediată în profunzime, neacceptând nicio întârziere. Perceptele acestei imagini sunt atât de variate și, în același timp, atât de consistente, încât chiar simpla lor menționare înseamnă a descrie revoluția deceniului trecut.

Fenomenul *paperback*, cartea într-o versiune „rece", poate sta în capul listei acestor efecte ale imaginii TV, deoarece transformarea cărții în altceva, produsă de către televiziune, se manifestă aici. Europenii au avut varianta *paperback* de la început. De la apariția automobilului, ei au preferat spațiul frumos împodobit al unei mașini mici. Valoarea picturală a „spațiului închis", pentru carte, automobil sau casă nu i-a interesat niciodată. Fenomenul *paperback*, în special în forma sa pretențioasă, a fost inițiat în America anilor 1920, '30 și '40. Dar abia în 1953 a devenit acceptabil. Nicio editură nu știe de ce. Nu numai că un volum *paperback* este mai degrabă o formă tactilă decât una vizuală;

dar poate avea de-a face atât cu chestiunile profunde, cât și cu cele de suprafață. Americanii, de când cu apariția televiziunii, și-au pierdut inhibițiile și inocența cu privire la cultura profundă. Cititorul edițiilor *paperback* a descoperit că îl poate înțelege pe Aristotel sau Confucius prin simpla încetinire a procesului de lectură. Vechiul obicei al omului cult de a străbate atent rândurile uniforme ale cuvântului tipărit aduce cu sine lectura în profunzime. Lectura în profunzime nu este, desigur, adecvată cuvântului tipărit. Investigarea cuvintelor și a limbajului este mai degrabă o trăsătură normală a culturilor orale și a manuscriselor decât a tiparului. Europenii au simțit întotdeauna că englezilor și americanilor le lipseau profunzimea culturii. Odată cu apariția radioului și în special cu cea a televiziunii, criticii literari englezi și americani au depășit performanța oricărui european din punctul de vedere al profunzimii și subtilității. Beatnicul aflat în căutarea stării Zen este doar efectul formei mozaicale a televiziunii într-o lume a cuvintelor și a percepției. Ediția *paperbock* a devenit o lume mozaicală amplă în profunzime, exprimând sensul schimbat al vieții americanilor, pentru care experiența profundă a cuvintelor a devenit pe de-a întregul acceptabilă și chiar dorită.

Examinarea procesului de transformare a atitudinilor americane de când cu apariția televiziunii este o chestiune arbitrară, după cum se poate observa în declinul brusc al baseballului. Mutarea echipei Brooklyn Dodgers la Los Angeles a reprezentat un semn de rău augur. Baseballul s-a mutat în Vest pentru a recâștiga audiența hipnotizată de televiziune. Modalitatea caracteristică a jocului de baseball este că lucrurile se întâmplă pe rând, unul câte unul. Este un joc expansiv, liniar, care, la fel ca și golful, se adaptează perfect mentalității societății individualiste și centrată pe sine. Timpul și așteptarea reprezintă fundamentul, cu întreaga audiență urmărind performanța unui singur jucător. Spre deosebire de baseball, fotbalul, baschetul și hocheiul pe gheață sunt jocuri în care evenimentele au loc simultan, cu întreaga echipă implicată în joc în același timp. Odată cu apariția televiziunii, o astfel de izolare a performanței individuale cum se întâmplă în baseball a devenit inacceptabilă. Interesul pentru baseball a scăzut și vedetele acestuia, la fel ca și vedetele de cinema, au aflat că celebritatea

are dimensiuni oscilante. Baseballul a fost, la fel ca și filmul, un mediu fierbinte ce înfățișa virtuozitatea individuală și jucători ieșiți din comun. Suporterul adevărat este o formă de depozitare a informațiilor statistice despre exploziile jucătorului care lovește și ale celui care prinde mingea din numeroasele jocuri anterioare. Nimic nu putea arăta mai clar satisfacția specială dată de un joc ce aparținea metropolei industriale a populației în continuă dezvoltare, a burselor, a producției și vânzărilor record. Baseballul aparținea erei primei zvâcniri a presei și a filmului de pe marile ecrane. Baseballul va rămâne întotdeauna un simbol al erei fetelor tari, tipelor din jazz, a șeicilor și șeicelor, a vampelor, a căutătorilor de aur precum și a armăsarului de curse. Într-un cuvânt, baseballul este un joc fierbinte care s-a răcit în noul climat al televiziunii, după cum s-a întâmplat și cu majoritatea politicienilor și a chestiunilor la modă de la începutul deceniului.

Nu există un mediu mai rece sau o problemă mai fierbinte în prezent, decât automobilul personal. Este ca o boxă proastă într-un sistem hi-fi, care produce vibrații puternice în podea. Automobilul personal, ca și fenomenul *paperback* european sau regina balului, nu avea o dimensiune vizuală. Din punct de vedere vizual, întregul lot de mașini europene este o afacere atât de proastă, încât e clar că fabricanții nu s-au gândit la mașină ca la un obiect pe care să-l privești. Automobilele sunt ceva pe care să-l îmbraci, la fel ca pantalonii sau puloverul. Spațiul lor este ca acela căutat de către scufundător, de practicantul de schi nautic și de marinar. Dintr-un punct de vedere tactil, acest nou spațiu este asemănător celui cuprins într-o imagine a ferestrei. Din punct de vedere al „perspectivei", gemulețul de sticlă nu a avut niciun înțeles niciodată. Într-o încercare de a descoperi o nouă dimensiune a spațiului exterior pretinzând că ești un peștișor de aur, gemulețul de sticlă are într-adevăr un înțeles. La fel se întâmplă și cu eforturile frenetice de a înăspri pereții interiori și culorile casei pentru a semăna cu exteriorul. Exact același impuls trimite spațiile interioare și mobila într-o încercare de a experimenta exteriorul ca pe un interior. Spectatorul televiziunii este în acest rol tot timpul. Este un submarin. Este bombardat de atomi ce revelează exteriorul ca pe un interior într-o aventură nesfârșită printre imagini neclare și contururi misterioase.

În schimb, automobilul american a fost proiectat în conformitate cu perceptele *vizuale* ale imaginilor tipografice și de cinema. Automobilul american a fost un spațiu închis, nu unul tactil. Și un spațiu închis, după cum s-a demonstrat în capitolul dedicat tiparului, este unul în care toate calitățile spațiale au fost reduse la termeni vizuali. Deci, în automobilul american, după cum au observat francezii cu decenii în urmă, „omul nu se află pe drum, ci în mașină". În contrast, automobilul european vrea să te poarte pe drum și să ai parte de vibrații interne. Brigitte Bardot a constituit subiectul știrilor când s-a descoperit că îi plăcea să conducă cu picioarele goale pentru a simți vibrațiile. Pentru automobilele englezești, cu formele lor total neatrăgătoare, s-a făcut greșeala să se anunțe că „la șaizeci de mile pe oră tot ce auzi este ticăitul ceasului". Aceasta ar fi o reclamă într-adevăr proastă pentru o generație a televiziunii care trebuie să fie la curent cu *totul* și să *investigheze* totul pentru a afla aceste lucruri. Atât de avid este spectatorul de televiziune după efectele tactile, încât se poate conta pe el pentru orice experiență. În ceea ce privește volanul, acestuia îi lipsește abrazivitatea necesară.

Hainele, în această primă decadă a televiziunii, repetă aceeași poveste ca și vehiculele. Revoluția a fost moștenită de adolescentele adepte ale șosetelor înalte, care au scăpat de încărcătura de efecte vizuale în favoarea unora extrem de tactile, pentru a crea un nivel letal de impasivitate categorică. O parte din dimensiunea rece a televiziunii este expresia impasivă care a apărut odată cu atingerea vârstei adolescenței. Adolescența, în perioada formelor media fierbinți, a radioului, a cinematografului și a cărții vechi, a fost o perioadă a înfățișării proaspete, dornice și expresive. Niciun om de stat sau director al anilor '40 nu s-ar fi aventurat să afișeze un chip atât de dur și de sculptural precum afișează copilul din era televiziunii. Dansurile care au apărut odată cu televiziunea trebuiau să fie la fel — inclusiv twistul, care este doar o formă de dialog, niște gesturi și grimase ce indică o implicare în profunzime, dar „nimic de comunicat".

Îmbrăcămintea și stilul vestimentar al deceniului trecut au devenit atât de tactile și sculpturale, încât prezintă un mod de evidență exagerată a noilor calități ale formei mozaicale a televiziunii. Extensia

sistemului nervos — produsă de televiziune — într-un model neîngrijit are puterea de a evoca un șuvoi de imagini relaționate cu privire la modul de ne îmbrăca, coafa, merge și gesticula.

Toate acestea se adaugă imploziei comprimate — întoarcerea la formele nespecializate ale îmbrăcăminții și spațiului, căutarea utilizării multiple a camerelor, lucrurilor și obiectelor, într-un cuvânt, iconicul. În muzică, poezie și pictură, implozia tactilă înseamnă insistența asupra calităților care se apropie de limbajul informal. Astfel, Schonberg, Stravinski, Carl Orff și Bartók, departe de a fi căutători ai unor efecte ezoterice, par să fi adus formele mozaicale foarte aproape de condiția limbajului uman obișnuit. Acest ritm colocvial este cel care dădea impresia că operele lor ar fi nemelodioase. Oricine ascultă lucrările lui Perotinus sau Dufay vor găsi că se aseamănă foarte mult cu cele ale lui Stravinski sau Bartók. Marea explozie a Renașterii, care a produs ruptura dintre instrumentele muzicale, pe de o parte, și cântec și limbaj, pe de alta, conferindu-le funcțiuni specializate, este readusă în prim-plan în era imploziei electrice.

Unul dintre exemplele cele mai vii ale calității tactile ale imaginii televiziunii apare în lumea medicală. La cursurile în care li se prezentau înregistrări ale unor operații chirurgicale, studenții din primul an au raportat un efect straniu — păreau nu că asistă la o operație, ci că o fac. Au simțit că țineau în mână scalpelul. Astfel, imaginea televiziunii, care promovează pasiunea pentru implicarea totală în fiecare aspect al experienței, creează o obsesie referitoare la îngrijirea trupului. Apariția bruscă a emisiunilor cu teme medicale, ca un program ce rivaliza cu westernul, era perfect normală. Am putea menționa o duzină de tipuri de programe care s-ar dovedi imediat celebre din aceleași motive. Tom Dooley și aventura sa cu Medicare pentru țările subdezvoltate era un efect firesc al primei decade a televiziunii.

Acum că am luat în considerare forța subliminală a imaginii de televiziune, apare întrebarea: „Există formă de *imunitate* la acțiunea subliminală a noului mediu al televiziunii?" Oamenii au presupus mult timp că opacitatea tenace, susținută de o puternică dezaprobare, reprezintă o protecție adecvată în fața oricărei experiențe. Tema acestei cărți susține că nici cea mai lucidă înțelegere a efectelor specifice ale

unei forme media nu poate împiedica „închiderea" simțurilor ce ne provoacă un răspuns conform tipului de experiență prezentată. Puritatea minții nu reprezintă o apărare împotriva bacteriilor, deși confrații lui Luis Pasteur l-au îndepărtat de profesia medicală din cauza afirmațiilor sale cu privire la modul de acțiune invizibil al bacteriei. Astfel, pentru a rezista efectelor imaginii TV, trebuie să se folosească un antidot al acestui mediu, ca de exemplu tiparul.

Există un domeniu care se descrie prin intermediul întrebării: „Care a fost efectul televiziunii asupra vieții noastre politice?" Aici, cel puțin, tradiția importantă a conștiinței critice și a vigilenței atestă faptul că luăm atitudine împotriva utilizării mișelești a puterii.

Când deschide cartea lui Theodore White intitulată *The Making of the President: 1960* la secțiunea despre „Dezbaterile televizate", cel care studiază efectele televiziunii va fi consternat. White oferă statistici despre numărul de televizoare din casele americanilor și numărul de ore în care acesta este utilizat zilnic, dar niciun indiciu referitor la natura imaginii televiziunii sau efectele acesteia asupra celor care participă la dezbateri sau spectatorilor. White ia în considerare „conținutul" acestor dezbateri și comportamentul participanților la aceste dezbateri, dar nu s-a gândit niciodată să se întrebe de ce televiziunea ar fi un dezastru inevitabil pentru o imagine de o acuratețe intensă ca aceea a lui Nixon și o binecuvântare pentru imaginea încețoșată și neclară a lui Kennedy.

La sfârșitul dezbaterilor, Philip Deane de la cotidianul londonez *Observer* a explicat pentru *Toronto Globe and Mail* ideea mea despre viitorul impact al televiziunii asupra alegerilor, sub titlul „Șeriful și avocatul", la 15 octombrie 1960. Ceea ce spuneam era că televiziunea se va dovedi a fi în favoarea lui Kennedy, iar acesta va câștiga alegerile. Fără televiziune, ar fi câștigat Nixon. Deane scria la sfârșitul articolului său:

> Presa spune că domnul Nixon a câștigat în ultimele două dezbateri și că a ieșit foarte rău în prima. Profesorul McLuhan crede că imaginea domnului Nixon a devenit din ce în ce mai clară; indiferent de valoarea părerilor și principiilor vicepreședintelui, le-a apărat cu

prea multă înflăcărare, neadecvată mediului TV. Răspunsurile mai degrabă tăioase ale domnului Kennedy au fost o greșeală, dar el reprezintă totuși o imagine mai apropiată de cea a eroului televiziunii, spune profesorul McLuhan — ceva asemănător tânărului șerif timid —, în timp ce Nixon, cu ochii lui întunecați care tind să privească fix, cu perifraza sa mai alunecoasă, s-a dovedit a semăna mai mult cu avocatul căilor ferate ce semna contracte de dare în folosință care nu erau în interesul oamenilor din micul oraș.

De fapt, prin contracararea și susținerea acelorași obiective precum cele ale democraților — după cum o face în dezbaterile televizate — domnul Nixon își poate ajuta oponentul prin încețoșarea imaginii acestuia, creând confuzie în jurul a ceea ce Kennedy vrea să schimbe cu adevărat.

Domnul Kennedy nu este dezavantajat de chestiunile clare; el beneficiază de o imagine mai neclară din punct de vedere vizual și apare mai nonșalant. Pare mai puțin nerăbdător să se vândă decât domnul Nixon. Până acum, profesorul McLuhan îl vede pe domnul Kennedy câștigător, fără însă a subestima atracția exercitată de Nixon asupra forțelor conservatoare din Statelor Unite ale Americii.

O altă modalitate de a explica acceptabilul, ca opus al inacceptabilului, caracterul mediului TV este de a spune că oricine a cărui *înfățișare* declară cu tărie a rolul și statutul său în viață este nepotrivit pentru televiziune. Oricine care are privirea unui profesor, doctor, om de afaceri etc. este potrivit pentru televiziune. Când persoana *arată* clasificabil, după cum a făcut Nixon, spectatorul din fața televizorului nu mai are o imagine pe care să o completeze. Simte că e ceva în neregulă cu imaginea de la televizor. El spune nerăbdător: „Este ceva în neregulă cu acel individ". Spectatorul simte același lucru față de o fată excesiv de frumoasă ce apare la televizor, sau față de oricare dintre imaginile de „înaltă definiție" sau mesajele de la sponsori. Nu este întâmplător faptul că publicitatea a devenit o vastă sursă de efecte comice de când cu apariția televiziunii. Domnul Hrușciov reprezintă o imagine completă, care apare la televizor ca un desen animat comic. În fotografie și la televizor, domnul Hrușciov este un comic jovial, o prezență întru totul dezarmantă. În aceeași manieră, formula care

recomandă pe cineva pentru un rol în film îl descalifică pentru apariția sa la televizor. Deoarece mediul fierbinte al cinematografului are nevoie de oameni care întruchipează un anume tip. Mediul rece al televiziunii nu poate îndura normalul, deoarece spectatorul va fi frustrat datorită faptului că nu va putea „închide" sau completa imaginea. Președintele Kennedy nu arăta ca un om bogat sau ca un politician. El ar fi putut fi orice, de la zarzavagiu la profesor sau antrenor de fotbal. Nu se exprima foarte precis, nici nu era pregătit să vorbească într-un mod care să-i afecteze expresia și conturul. Kennedy s-a deplasat din palat în baracă, de la bunăstare la Casa Albă, într-un soi de răsturnare a imaginii de televiziune.

Aceleași componente vor fi găsite la orice figură populară de televiziune. Ed Sullivan, „mărețul chip de piatră", după cum a fost cunoscut de la început, are o asprime a texturii și calitatea sculpturală generală necesare pentru a fi urmărit la televizor cu seriozitate. Jack Paar este destul de diferit — nici neîngrijit, nici sculptural. Dar, pe de altă parte, prezența sa este pe de-a întregul acceptată la televizor datorită agilității verbale imperturbabile și informale. Emisiunea lui Jack Paar a revelat nevoia inerentă a televiziunii de discuții spontane și dialog. Jack a descoperit cum să extindă imaginea mozaicală a întregului format al emisiunii sale, punând stăpânire pe oricine numai pocnind din degete. De fapt, a înțeles foarte bine cum să creeze un mozaic din alte forme media, din lumea jurnalismului și a politicii, a cărților, a Broadway-ului și, în general, a artelor, până când a devenit un rival formidabil al presei mozaicale. Pe măsură ce „Amos și Andy" a redus prezența la biserică în serile de duminică în vechile zile ale radioului, la fel și Jack Paar a redus frecventarea cluburilor de noapte cu emisiunea sa difuzată la ore târzii.

Dar ce spuneți despre Televiziunea Educațională? Când copilul de trei ani stă și se uită la conferința de presă a președintelui împreună cu tatăl și bunicul său, acest fapt ilustrează rolul puternic educativ al televiziunii. Dacă întrebăm care este relația televiziunii cu procesul de învățământ, răspunsul este, desigur, că imaginea televiziunii a adus în America, prin accentul pus pe participare, dialog și profunzime, noua cerință pentru programarea intensivă în sistemul de învățământ. Dacă

va exista vreun televizor în fiecare sală de clasă este o chestiune minoră. Revoluția a avut deja loc. Televiziunea a schimbat simțurile și procesele noastre mentale. A creat un gust pentru experiența *în profunzime*, ce afectează învățarea limbajului, la fel de mult ca designul automobilelor. De când cu apariția televiziunii, nimeni nu mai este fericit cu o simplă carte de poezie scrisă în limbile franceză sau engleză. Cererea unanimă este „Să *vorbim* franceză" și „Să permitem poetului să se facă *auzit*". Și mai ciudat este că odată cu cererea de implicare profundă a venit și cea pentru programare intensă. De când cu apariția televiziunii, cererea normală a maselor a devenit mai profundă și mai amplă din punct de vedere al cunoștințelor. Poate că s-a spus destul despre natura imaginii de televiziune pentru a explica de ce este așa. Cum este posibil să ne invadeze viețile mai mult decât o face acum? Utilizarea televizorului în clasă nu-i poate spori influența. Desigur, prezența televizorului în clasă necesită alte abordări în predarea materiilor. Simplul fapt de a pune toată clasa să privească la televizor este ca și cum ar urmări un film la televizor. Rezultatul ar fi un hibrid. Abordarea corectă este să întrebi: „Ceea ce poate face televizorul pentru ora de curs nu poate face și pentru limba franceză sau pentru fizică?" Răspunsul este: „Televizorul poate ilustra interacțiunea proceselor și creșterea tuturor formelor, de orice fel, așa cum nu o poate face niciun alt obiect".

Cealaltă fațetă a poveștii se referă la faptul că, în lumea educațională și socială organizată după modelul vizual, copilul din era televiziunii este un infirm. O indicație tangențială a acestui efect a fost oferită de William Golding în romanul *Împăratul muștelor*. Pe de o parte, este foarte măgulitor pentru hoardele de copii docili să li se spună că, odată ce sunt pierduți din vedere de către bone, pasiunile lor sălbatice și învolburate vor mătura din drum cărucioarele și spațiile de joacă. Pe de altă parte, mica parabolă pastorală a domnului Golding are un anume înțeles când ne referim la schimbările de natură psihică produse la „copilul TV". Această chestiune este importantă pentru orice strategie viitoare a unei culturi sau politici și poate fi rezumată astfel:

## De ce copilul TV nu poate vedea în perspectivă

Experimentarea în profunzime cu ajutorul televizorului poate fi explicată numai în urma înțelegerii diferențelor dintre spațiul vizual și cel mozaical. Abilitatea de a face diferența dintre aceste două forme total diferite este rară în lumea occidentală. A fost evidențiat faptul că, în țara orbilor, chiorul nu este rege. Este luat drept un nebun care are halucinații. Într-o cultură puternic vizuală, este la fel de greu să se comunice proprietățile nonvizuale ale formelor spațiale după cum este a-i explica orbului ce înseamnă a vedea. Bertrand Russell și-a început cartea sa, *The ABC of Relativity*, prin a explica faptul că ideile lui Einstein nu sunt greu de înțeles, dar că necesită o reorganizare totală a vieților noastre imaginative. Tocmai această reorganizare imaginativă a apărut prin intermediul imaginii televizorului.

Incapacitatea de a face distincția între imaginea fotografică și cea de televiziune nu este doar un factor mutilant în procesul de învățământ de astăzi; este unul simptomatic pentru un eșec vechi de când lumea în civilizația occidentală. Omul cult, obișnuit cu un mediu în care simțul vizual este extins oriunde ca un principiu de organizare, presupune ca lumea mozaicală a artei primitive sau chiar lumea artei bizantine reprezintă un fel de eșec în a aduce portretizările ei vizuale la nivelul eficienței vizuale depline. Nimic mai fals decât această opinie. Aceasta este, de fapt, o concepție greșită ce a provocat neînțelegeri între Est și Vest de multe secole. În prezent, provoacă neînțelegeri între societatea oamenilor albi și cea a negrilor.

Mare parte din tehnologie are ca efect o amplificare care devine explicită în separarea simțurilor. Radioul este o extensie auriculară de înaltă fidelitate fotografică a simțului vizual. Dar televiziunea este, mai mult ca orice, o extensie a simțului tactic, cel care implică o interacțiune maximă a simțurilor. Pentru occidental, totuși, extensia atotcuprinzătoare a apărut ca urmare a scrierii fonetice, care este o tehnologie ce extinde simțul vederii. Toate formele nefonetice ale scrisului sunt, prin contrast, modalități artistice ce dețin o mare varietate de orchestrare estetică. Scrierea fonetică, privită singură, are puterea de a separa și fragmenta simțurile și de a elimina complexitățile semantice.

Imaginea televizorului inversează procesul fragmentării analitice a vieții senzoriale.

Accentul vizual pus pe continuitate, uniformitate și conectivitate, după cum derivă din alfabetizare, ne pune față în față cu mijloacele tehnologice importante ale implementării continuității și liniarității prin repetiție fragmentată. Lumea antică a găsit aceste mijloace în cărămidă, fie pentru construirea zidurilor, fie pentru cea a drumurilor. Cărămida repetitivă și uniformă, un agent indispensabil al drumului și zidurilor, al orașelor și imperiilor, este o extensie a simțului vizual, prin intermediul literelor. *Zidul de cărămidă nu este o formă mozaicală,* la fel cum nici forma mozaicală nu este o structură vizuală. Forma mozaicală poate fi *privită* ca o cutie care dansează, dar nu este structurată vizual; nici nu este o extensie a puterii vizuale. Deoarece forma mozaicală nu este uniformă, continuă sau repetitivă. Este discontinuă, oblică și neliniară, la fel ca imaginea tactilă a televizorului. Pentru simțul tactil, toate lucrurile sunt bruște, antagonice, originale, în exces, ciudate. Poezia lui G.M. Hopkins, *The Pied Beauty*, este un catalog ce conține note referitoare la simțul tactil. Poemul este un manifest al nonvizualului și, la fel ca Cézanne, Seurat sau Rouault, oferă o abordare indispensabilă pentru înțelegerea televiziunii. Structurile mozaicale abstracte ale artei moderne, ca și cele ale fizicii moderne și ale informațiilor furnizate pe cale electrică, permit puțină detașare. Forma mozaicală a imaginii de televiziune necesită participare și implicare în profunzime a întregii ființe, la fel cum se întâmplă cu simțul tactil. Spre deosebire de acesta, prin extinderea puterii vizuale către organizarea uniformă a timpului și spațiului, alfabetizarea i-a conferit ființei umane puterea de a se detașa și de a nu se implica.

Când simțul vizual este lărgit de către cultura fonetică, favorizează obiceiul analitic de a percepe o fațetă unică a vieții formelor. Puterea vizuală ne ajută să izolăm un incident în timp și spațiu la fel cum se întâmplă în arta figurativă. În reprezentarea vizuală a unei persoane sau obiect, o singură expresie, moment sau aspect sunt separate de multitudinea de etape știute și simțite, momente și aspecte ale persoanei sau obiectului. Prin contrast, arta iconografică utilizează ochiul, la fel cum ne folosim mâna, pentru a crea o imagine

participativă, construită din mai multe momente, etape și aspecte ale persoanei sau obiectului. Astfel, modalitatea iconică nu este o reprezentare vizuală, nici forma specializată a simțului vizual definit prin evidențierea unei singure perspective. Modul tactil al perceperii este abrupt, dar nu specializat. Este total, sinestezic, implicând toate simțurile. Invadat de către imaginea mozaicală a televizorului, copilul TV găsește că lumea are un spirit antitetic alfabetizării.

Imaginea televizată, altfel spus, chiar mai mult decât cea iconică, este o extensie a simțului tactil. Când întâlnește o cultură dezvoltată, sporește acel amestec al simțurilor, transformând extensiile fragmentate și specializate în rețeaua imperceptibilă a experienței. O astfel de transformare este, desigur, un „dezastru" pentru cultura dezvoltată, specializată. Transformarea adumbrește multe dintre atitudinile și procedurile deja îndrăgite. Scade eficacitatea tehnicilor pedagogice de bază și relevanța programei educaționale. Din acest motiv, ar fi bine să înțelegem dinamica vieții acestor forme, în măsura în care ne influențează nu numai pe noi, dar și una pe cealaltă. Televiziunea aduce cu sine miopia.

Tinerii care au deja la activ zece ani de televiziune prezintă o predispoziție inerentă de implicare în profunzime, care face ca toate obiectivele vizualizate ale culturii obișnuite să le pară nu numai ireale, ci și irelevante, și nu doar irelevante, dar și anemice. Este vorba despre implicarea totală *într-o clipă* ce apare în viețile tinerilor prin intermediul imaginii mozaicale a televizorului. Această schimbare de atitudine nu are nicio legătură cu natura conținutului programelor TV și ar rămâne aceeași chiar dacă acestea ar consta în întregime din emisiuni cu înalt conținut cultural. Schimbarea atitutidinii prin relaționarea programelor cu imaginea mozaicală a televizorului ar fi apărut oricum. Este, desigur, responsabilitatea noastră nu numai de a înțelege această schimbare, dar și de a o exploata în mod pedagogic. Copilul TV se așteaptă la implicare și nu își dorește o *slujbă* specializată în viitor. El vrea însă, cu adevărat, să aibă un *rol* și un angajament în societate. Necontrolată și neînțeleasă, această dorință puternic umană se poate manifesta în forme distorsionate, portretizate în *West Side Story*.

Copilul TV nu poate vedea în perspectivă deoarece el are nevoie de implicare și nu poate accepta un obiectiv sau destin fragmentar nici în procesul de învățare, și nici în viață.

## CRIMĂ PRIN TELEVIZOR

Jack Ruby l-a împușcat pe Lee Oswald în timp ce acesta era înconjurat de polițiști, care au fost paralizați de camerele de luat vederi ale televiziunii. Puterea fascinantă și atrăgătoare a televiziunii nu prea mai are nevoie de această dovadă adițională a modului său special de operare asupra percepțiilor umane. Asasinarea lui Kennedy le-a conferit oamenilor un simț imediat al puterii imediate a televiziunii de a crea o implicare în profunzime, pe de o parte, și un efect de amorțire la fel de puternic ca și durerea, pe de altă parte. Multă lume a fost uimită de profunzimea mesajului care le-a fost comunicat prin intermediul evenimentului. Mulți au fost surprinși de răceala și calmul reacției populației. Același eveniment, vehiculat de presă și radio (în absența televiziunii), ar fi furnizat o experiență cu totul diferită. „Capacul" național ar fi „explodat". Agitația ar fi fost cu mult mai mare, iar participarea în profunzime într-o conștiință comună ar fi fost cu mult mai scăzută.

După cum am explicat anterior, Kennedy avea o excelentă imagine de televiziune. El a utilizat acest mijloc de comunicare cu aceeași eficiență pe care Roosevelt a obținut-o la radio. Odată cu televiziunea, Kennedy a găsit că este normal să implice țara în Biroul Oval, nu numai ca mod de acțiune, dar și ca imagine. Televiziunea scoate la iveală atributele corporative ale biroului președintelui. Acestea ar putea transforma președinția într-o dinastie monarhică. O președinție electivă își permite cu greu dăruirea și angajamentul cerute de forma televiziunii. Chiar și profesorii de la televizor par să fie înzestrați de către audiența studențească cu un caracter carismatic și mistic, care depășește sentimentele formate în clasă sau în timpul cursurilor. În timpul studierii reacțiilor audienței la învățământul prin intermediul televiziunii, apare acest fapt uimitor: privitorii simt că profesorul are aproape o dimensiune sacră. Acest sentiment nu își are fundamentul

în concepte sau idei, ci pare să se ivească neaşteptat şi inexplicabil. Audienţa îi uimeşte cu reacţiile ei atât pe studenţi, cât şi pe analişti. Desigur, nu avem niciun indiciu tactil cu privire la caracterul televiziunii. Televiziunea nu este un mediu vizual, ci unul tactil-auditiv ce ne implică toate simţurile într-o interacţiune profundă. Pentru cei obişnuiţi doar cu experienţa mediilor tipografice şi fotografice, s-ar părea că această *sinestezie* sau tactilitate profundă a experienţei de televiziune îi scoate din atitudinile obişnuite de pasivitate şi detaşare.

Remarca banală şi rituală a oamenilor educaţi şi conservatori, că televiziunea prezintă o experienţă pentru o audienţă pasivă, este departe de adevăr. Televiziunea este, mai presus de toate, un mediu ce necesită un răspuns participtiv şi creativ. Poliţiştii care nu au reuşit să-l protejeze pe Lee Oswald nu au fost pasive. Erau atât de preocupaţi la vederea camerelor de filmat ale televiziunii, încât şi-au pierdut simţul practic şi specializat.

Poate că funeraliile lui Kennedy au fost cele care au impresionat audienţa cel mai mult cu puterea televiziunii de a învesti un eveniment cu caracterul participării corporative. Niciun eveniment naţional cu excepţia sportului nu a avut o astfel de audienţă. A scos la iveală puterea televiziunii de a implica audienţa într-un *proces* complex. Funeraliile, ca proces corporativ, au făcut ca până şi imaginea sportului să pălească şi să piardă din substanţă. Pe scurt, funeraliile lui Kennedy au demonstrat puterea televiziunii de implica întreaga populaţie într-un proces ritualic. Spre deosebire de televiziune, presa, filmul şi chiar radioul reprezintă doar dispozitive de împachetare a informaţiei pentru consumatori.

Dar mai presus de toate, evenimentul produs de funeraliile lui Kennedy furnizează o ocazie pentru a observa trăsătura paradoxală a mediului „rece" care este televiziunea. Ne acaparează profund, dar nu produce surescitare, agitaţie şi nici nu stârneşte alte reacţii. În mod logic, aceasta este o trăsătură a oricărei experienţe în profunzime.

32

# Armele: Războiul iconic

*Păstrând același accent din capitolul anterior, pe rolul de bază al percepției în evoluția formelor media, McLuhan observă că „accentul liniar al perspectivei a fost cel care a canalizat percepția pe căi ce au dus la crearea canonadei". Războiul este caracterizat ca o formă de găsire a echilibrului. Iar cititorului care caută o explicație a modului în care armele își au locul printre celelalte forme media, McLuhan îi explică faptul că toate formele tehnologice pot fi privite ca arme ale erei hegemoniei electrice.*

*Editorul*

Când rusoaica Valentina Tereșkova, fără prea mare pregătire pentru a deveni pilot, a ajuns în spațiu la 16 iunie 1963, acțiunea sa, după cum a fost relatată în presă și în toate celelalte canale media, a însemnat un fel de estompare a imaginilor astronauților de sex masculin, în special a celor americani. Evitând în mod deliberat expertiza astronauților americani, care aveau toți calificare ca piloți, rușii nu par să simtă că o călătorie în spațiu este relaționată cu avionul iar astronauții trebuie să aibă o pregătire de pilot. Cultura noastră interzicându-ne trimiterea unei femei în spațiu, replica noastră înțeleaptă ar fi fost să lansăm pe orbită un grup de copii, pentru a dovedi că totul este, de fapt, o joacă de copii.

Primul sputnik sau „micuț călător" a constituit o ironizare inteligentă a lumii capitaliste cu ajutorul unui nou tip de imagine sau simbol tehnologic, pentru care un grup de copii aflați pe orbită ar putea însemna o replică acidă. Prima doamnă astronaut este prezentată Occidentului ca o mică Valentină sau iubită, care se potrivește sentimentalismului nostru. De fapt, războiul imaginilor simbolice sau erodarea așteptării apariției colective a dușmanilor unei persoane se pregătea de mult. Cerneala și fotografia înlocuiesc soldații și tancurile. Stiloul devine pe zi ce trece mai puternic decât sabia.

Expresia franțuzească *„guerre des nerfs"* (războiul nervilor) utilizată acum 25 de ani a început să fie folosită cu înțelesul de Război Rece. Este cu adevărat o luptă electrică de informații și imagini ce merge mai departe și devine mai obsesivă decât vechile războaie fierbinți al aparaturii industriale.

Războaiele „fierbinți" ale trecutului au utilizat arme care au eliminat inamicii unul câte unul. Chiar și războaiele ideologice din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea au început prin a convinge oamenii să adopte noi puncte de vedere, unul câte unul. Persuasiunea electrică prin intermediul fotografiei, filmului și televiziunii funcționează prin imersiunea unor populații întregi într-o nouă imagistică. Conștientizarea deplină a acestei schimbări tehnologice a avut loc pentru Madison Avenue acum zece ani, când și-a schimbat tactica de la promovarea

produsului individual la implicarea colectivă în „imaginea corporativă", acum schimbată în „postura corporativă".

Paralelă cu noul război rece al schimbului de informații se află și situația comentată de James Reston în cotidianul *New York Times*, într-un articol trimis din Washington:

Politica a devenit internațională. Liderul Partidului Laburist Britanic face o campanie de promovare a prim-ministrului Angliei și, în curând, John F. Kennedy își va termina campania din Italia și Germania pentru realegerea în funcție. Toată lumea face turul țării în vederea câștigării alegerilor în țara altcuiva, de obicei a noastră.

Washington nu s-a obișnuit cu acest rol terț. Uită permanent că orice e spus aici poate fi utilizat de ambele părți în campania de alegeri și că poate fi, din întâmplare, un element decisiv în acordarea votului final.

Războiul Rece din 1964 este dus pe cale informațională, pentru că toate războaiele au fost purtate prin intermediul ultimei tehnologii apărute în cultura respectivă. Într-una din prelegerile sale, John Donne a vorbit cu recunoștință despre binecuvântarea armelor de foc:

Deci, cu beneficiul acestei lumini a rațiunii, ei au găsit *Artileria*, cu ajutorul căreia războaiele se sfârșesc mai repede decât înainte...

Cunoștințele științifice necesare utilizării prafului de pușcă și turnării țevii de tun i-au părut lui Donne a fi „lumina rațiunii". El nu a reușit să observe un alt pas făcut în aceeași tehnologie, care a grăbit și extins aria masacrului uman. John U. Nef, în cartea sa *War and Human Progress*, face referire la acest aspect:

Abandonarea treptată a armurii ca parte a echipamentului militar în timpul secolului al XVII-lea a făcut disponibile cantități de metal pentru fabricarea armelor de foc și a muniției.

Este ușor să descoperim o rețea invizibilă de evenimente întrețesute când ne întoarcem privirea către consecințele psihice și sociale ale extensiilor tehnologice ale omului.

În anii '20, regele Amanullah părea că a identificat perfect această rețea, când a spus, după ce a lansat o torpilă:

— Deja mă simt pe jumătate englez.

Același simț al texturii persistent întrețesute a destinului uman a fost încercat și de un băiat de școală generală care a spus:

— Tată, urăsc războiul.

— De ce, fiule?

— Deoarece războiul face istoria, iar eu urăsc istoria.

Tehnicile dezvoltate de-a lungul secolelor pentru fabricarea țevilor de pușcă au furnizat mijloacele care au făcut posibilă apariția motorului cu aburi. Cilindrul unui piston și pușca au prezentat aceeași problemă a perforării oțelului dur. Mai devreme, accentul liniar al perspectivei a fost cel care a călăuzit percepția pe căi ce au dus la crearea prafului de pușcă. Cu mult înaintea puștilor, praful de pușcă a fost folosit pe post de exploziv, ca dinamita. Utilizarea prafului de pușcă pentru propulsarea rachetelor a așteptat apariția perspectivei în artă. Această legătură a evenimentelor din tehnologie și artă ar putea explica o chestiune care i-a uimit îndelung pe antropologi. Ei au încercat în mod repetat să explice de ce oamenii analfabeți nu trag bine cu arma pe motiv că, utilizând arcul și săgeata, distanța față de animalul vânat era mai importantă decât precizia la distanță, care era aproape imposibil de obținut — de aici, spun unii antropologi, metoda oamenilor tribali de a se îmbrăca în blană de animal pentru a se apropia mai mult de hoardă. De asemenea, se subliniază faptul că arcurile sunt silențioase, iar când o săgeată nu nimerește ținta, animalul fuge arareori.

Dacă săgeata este o extensie a mâinii sau a brațului, pușca este o extensie a ochiului și a dinților. Am putea chiar remarca faptul că doar coloniștii americani alfabetizați au fost cei care au insistat asupra necesității țevii de pușcă și a îmbunătățirii sistemului de ochire. Aceștia au modificat vechile muschete, creând astfel pușca Kentucky. Oamenii foarte instruiți din Boston au fost cei care i-au întrecut pe englezii de

rând. Capacitatea de a trage la țintă fără greș nu este o calitate a amerindianului sau a omului crescut în pădure, ci a colonistului alfabetizat. Acesta este argumentul care face legătura între focul de armă și ascensiunea perspectivei, precum și extensia puterii vizuale în alfabetizare. Corpul de Infanterie Marină a descoperit că există o corelație bine definită între nivelul de educație și performanță la tragerea la țintă. Alegerea unei ținte separate și izolate în spațiu, cu pușca drept extensie a ochiului, ușoară pentru noi, nu este pentru cei nealfabetizați.

Dacă praful de pușcă era cunoscut înainte de a fi folosit pentru puști, același lucru este valabil și pentru folosirea magnetului natural. Utilizarea magnetului în compas pentru navigarea liniară a trebuit, de asemenea, să aștepte descoperirea perspectivei liniare în artă. Navigatorilor le-a luat mult timp să accepte posibilitatea că spațiul este uniform și continuu. Vizualul și-a pierdut locul principal.

Țintașul a fost înlocuit în timpul celui de-al Doilea Război Mondial de trăgătorii cu arme automate, care trăgeau orbește în ceea ce se numea „perimetru de foc" sau „culoare de foc". Veteranii s-au luptat pentru păstrarea puștii Springfield care încuraja precizia și ochirea dintr-o singură împușcătură. Împrăștierea plumbului pe o rază largă într-un soi de îmbrățișare tactilă s-a dovedit a fi un lucru bun pe timp de noapte, cât și pe timp de zi, dispozitivul de ochire nefiind necesar. În această etapă a tehnologiei, omul care știe să citească este cumva în postura omului experimentat care a susținut pușca Springfield în defavoarea focului tras în perimetru. Este același obicei vizual care împiedică și obstrucționează omul fizicii moderne, după cum explică Milic Capek în *Philosophical Impact of Modern Physics*. Bărbații din vechile societăți orale ale Europei Centrale înțeleg mai ușor vitezele nonvizuale și relațiile lumii subatomice.

Societățile noastre foarte dezvoltate sunt în pierdere pe măsură ce descoperă noile opinii și sentimente care rezultă din informarea instantanee și globală. Ele sunt încă sub influența „punctelor de vedere" și a obiceiurilor de a rezolva câte un lucru pe rând. Astfel de obiceiuri sunt chiar înspăimântătoare în orice structură electrică în care circulă informațiile; totuși, aceste deprinderi pot fi controlate

dacă recunoaștem de unde au fost însușite. Dar societarea dezvoltată crede că tendința sa vizuală artificială este un lucru natural și inerent.

Alfabetizarea rămâne fundamentul și modelul tuturor programelor de mecanizare industrială; dar, în același timp, închide mințile și simțurile utilizatorilor săi în rețeaua mecanică și fragmentară atât de necesară menținerii societății mecanizate. Din acest motiv tranziția de la tehnologia mecanică la cea electrică este atât de traumatică și severă pentru noi toți. Noi am utilizat tehnicile mecanice, cu puterile lor limitate, ca pe niște arme. Tehnicile electrice nu pot fi utilizate în mod agresiv cu excepția cazului în care viața s-ar sfârși brusc, ca în cazul stingerii luminii. Drama caracteristică secolului XX constă în a trăi cu aceste două tehnologii în același timp.

În cartea sa, *Education Automation,* R. Buckminster Fuller consideră că armamentul a fost o sursă de progres tehnologic pentru omenire deoarece necesită o performanță în continuă creștere, chiar și în cazul aspectelor minore. „Pe măsură ce am trecut de la nave maritime la aeronave, performanța pe funt* de echipament și combustibil pe calea aerului a devenit de o mai mare importanță decât pe mare."

Există tendința de a obține din ce în ce mai multă putere cu din ce în ce mai puțin echipament hardware, o caracteristică a erei electrice informaționale. Fuller a estimat că în prima jumătate a secolului dezvoltării avionului, națiunile lumii au investit 2 500 de miliarde de dolari pentru înzestrarea avionului cu armament. El a adăugat că această sumă depășește de 62 de ori valoarea aurului din întreaga lume. Abordarea acestor problematici este mai tehnică decât cea a istoricilor, care au avut adesea tendința de a demonstra că războiul nu aduce nimic nou din punctul de vedere al invențiilor.

„Acest om ne va învăța cum să îl învingem", ar fi spus Petru cel Mare, după ce armata sa a fost învinsă de cea a lui Charles al XII-lea al Suediei. Astăzi, țările slab dezvoltate pot învăța de la noi cum să ne învingă. În era electrică a informațiilor, țările slab dezvoltate au anumite avantaje specifice asupra culturilor puternic dezvoltate și industrializate. Aceasta deoarece culturile slab dezvoltate au păstrat

---

* 453,6 g.

înțelegerea propagandei și persuasiunii orale care s-a erodat în societățile industriale cu mult în urmă. Rușii au trebuit să-și adapteze tradițiile lor de simbolistică răsăriteană și construcție imagistică noilor mijloace electrice, pentru a avea eficacitate în lumea modernă informațională. Ideea Imaginii, pe care Madison Avenue a trebuit să o învețe pe propria piele, era singura idee vehiculată în propaganda rusească. Rușii nu s-au dovedit plini de imaginație în propagandă. Ei doar au făcut ce au fost învățați de tradițiile lor religioase și culturale; adică, să construiască imagini.

Orașul însuși este o armă militară tradițională și un scut sau armură colectivă, o extensie a castelului construit chiar din pielea noastră. Înainte de înghesuiala din oraș, a fost etapa de strângere la un loc a vânătorilor pentru a lua masa, chiar dacă bărbații s-au reîntors, din punct de vedere psihic și social (acum, în era electrică) la viața nomadă. Totuși, acest lucru a căpătat acum denumirea de colectare și procesare de date. Dar termenul are înțeles global și ignoră și înlocuiește forma orașului care are tendința de a se învechi. Odată cu tehnologia electricității instantanee, globul pământesc nu poate fi mai mult decât un sat, iar natura însăși a orașului, ca formă de mari dimensiuni, trebuie să se dizolve inevitabil ca o imagine ce pălește într-un film. Prima călătorie în jurul lumii, în perioada Renașterii, a oferit bărbaților un simț de îmbrățișare și posedare a pământului, un sentiment pe atunci nou; dar astronauții din zilele noastre au schimbat relația omului cu planeta, reducându-i întinderea pentru o simplă plimbare de seară.

Orașul, la fel ca o navă, este o extensie colectivă a castelului pielii noastre, după cum îmbrăcămintea este o extensie a pieilor noastre individuale. Dar armele sunt extensii ale mâinilor, unghiilor și dinților și iau naștere ca instrumente necesare accelarării procesării materiei. Astăzi, când trăim într-un timp al tranziției bruște de la tehnologia mecanică la cea electrică, este mai ușor să observăm caracterul tehnologiilor anterioare, dintr-o perspectivă îndepărtată. De vreme ce tehnologia electrică nu este o extensie a corpurilor noastre, ci a sistemului nostru nervos central, privim toată tehnologia, inclusiv limbajul, ca pe un mijloc de procesare a experienței, un mijloc de păstrare și transmitere rapidă a informațiilor. Iar într-o astfel de situație, toată

tehnologia poate fi privită ca o armă. Războaiele din trecut pot fi privite ca o procesare a materialelor grele și rezistente după ultima tehnologie, și ca o introducere rapidă a produselor industriale într-o piață de consum inamică până la punctul de saturație socială. Războiul, de fapt, poate fi înțeles ca un proces de a obține un echilibru între tehnologiile inegal dezvoltate, fapt ce explică observația uimitoare a lui Toynbee, că fiecare invenție a unei noi arme este un dezastru pentru societate și că militarizarea este cauza cea mai comună în distrugerea civilizațiilor.

Prin militarizare, Roma a extins civilizația sau individualismul, alfabetizarea și liniaritatea multor triburi orale și slab dezvoltate. Chiar și în zilele noastre, simpla existență a occidentului instruit și industrializat apare destul de normal ca o agresiune disperată la adresa societăților neinstruite; la fel cum simpla existență a bombei atomice apare ca o stare de agresiune universală la adresa societăților industrializate și mecanizate.

Pe de o parte, o armă sau o tehnologie nouă pare o amenințare pentru toți care nu o dețin. Pe de altă parte, când toată lumea are aceleași mijloace tehnologice, începe furia competitivă a modelului omogenizat și egalitar împotriva căruia au fost utilizate în trecut strategia clasei sociale și a castelor. Deoarece castele și clasele sunt tehnici de încetinire socială care tind să ducă la staza societăților tribale. Astăzi se pare că ne aflăm între două perioade — una a tribalizării și alta a retribalizării.

Răstimpul dintre primul gând și fapta
Grozavă c-un strigoi, un vis de spaimă
La sfat vremelnicele-organe mintea
Își cheamă: firea omului atuncea
E-asemeni unui mic regat, revolta
Când îl cutremura.

*Iuliu Cezar*, Brutus II, i*

* William Shakespeare, *Iuliu Cezar*, traducere de Tudor Vianu, în William Shakespeare, *Opere complete*, vol. 5, Editura Univers, București, 1986, p. 25.

Dacă tehnologia mecanică, ca extensie a părților corpului uman, a exercitat o forță fragmentară din punct de vedere psihic și social, acest fapt nu apare nicăieri mai vizibil decât în tehnica armamentului. Odată cu extensia sistemului nervos central prin tehnologia electrică, chiar și armamentul evidențiază unitatea familiei. Caracterul atotcuprinzător al informațiilor văzute ca armă devine un memento zilnic al faptului că politica și istoria trebuie să fie remodelate sub forma „concretizării fraternității umane".

Dilema armamentului apare foarte clar la Leslie Dewart în cartea sa, *Christianity and Revolution*, atunci când evidențiază învechirea tehnicilor fragmentate ale balanței puterilor. Ca un instrument al unei forme de politică, războiul modern a ajuns să însemne „existența și sfârșitul unei societăți până la excluderea celeilalte". Astfel, armamentul este un factor autolichidator.

33

# Automatizarea:
# Învață să trăiești

*Automatizarea este caracterizată de o* logică electrică, *una care dictează abolirea multor dualități, inclusiv cea dintre cultură și tehnologie. Aspectele-cheie din capitolele anterioare sunt repetate și integrate aici: lumina (este energie și informație), electricitatea (deține și lasă să circule percepția și informația) principiul inversării (este o indicație în procesul de înțelegere). Apar factori determinanți importanți* (masa mass-media *se referă nu la mărimea uriașă a imperiilor din domeniul comunicării, ci la implicarea maselor;* feedback-ul *„înseamnă introducerea unei bucle sau a unui circuit de informații acolo unde înainte a existat numai o singură direcție sau o înșiruire mecanică"). McLuhan vorbește despre „șocul nefamiliarității în familiarul care este necesar pentru înțelegerea vieții formelor". Acest lucru este o invitație de a savura situația fermierului irlandez care a dormit atât de mult într-un colț al pământului său, încât iarba a crescut și l-a împiedicat să își dea seama unde se află. Angajamentul lui este opusul unui* déjà-vu. *Dar* déjà-vu-ul *ne aduce confortul recunoașterii fără însă a conferi putere cogniției. McLuhan ne îndeamnă să preferăm* déjà-noul *în locul* déjà-vu-ului, *deoarece viața formelor este în mod constant reînnoită de noi interacțiuni, iar înțelesul este complex.*

*Editorul*

Titlul unui articol de ziar suna așa: „Mică școală roșie este distrusă din cauza construirii unui drum". Școlile cu o singură sală de clasă, cu toate materiile predate la toate clasele în același timp, dispar pur și simplu când un transport mai bun permite crearea unor spații specializate și predarea unor ore specializate. La o viteză extremă a mișcării, totuși, specializarea spațiului și a materiilor dispare încă o dată. Odată cu automatizarea, slujbele dispar, și reapar rolurile complexe. Secole de accent specializat pus pe pedagogie și prelucrarea datelor iau sfârșit odată cu recuperarea instantanee a informațiilor, catalizată de electricitate. Automatizarea este informație și nu pune doar sfârșit slujbelor din lumea muncii, ci și materiilor din domeniul învățământului. Nu pune capăt domeniului învățământului. Viitorul slujbei constă în a învăța să supraviețuiești în era automatizării. Este un model familiar în tehnologia electrică. Acesta pune capăt vechii dihotomii dintre cultură și tehnologie, dintre artă și comerț și dintre slujbă și timp liber. În timp ce în era mecanică a fragmentării, timpul liber a însemnat absența lucrului, sau pur și simplu inactivitate, în era electrică este adevărată cealaltă față a monedei. Deoarece era informațională necesită utilizarea simultană a tuturor capacităților noastre, descoperim că ne simțim în largul nostru atunci când suntem foarte implicați, la fel cum se întâmplă cu artiștii în toate perioadele.

Când ne referim la era industrială, putem sublinia că diferența dintre era mecanică anterioară și noua eră electrică este evidentă în diferitele tipuri de inventarii. De când cu apariția electricității, nu se mai fac atât de multe inventare despre bunurile existente cât despre stocarea materialelor în proces continuu de transformare, din depozitele deja desființate. Și aceasta deoarece electricitatea oferă întâietate *procesului*, fie că este vorba despre fabricație sau învățământ, dar face ca sursa de energie să fie independentă de locația procesului. În divertisment, numim acest fapt „mass-media", deoarece sursa programului și procesul de exprimare a acesteia sunt independente în spațiu și totuși simultane în timp. În industrie, acest fapt duce la producerea revoluției științifice care se numește „automatizare" sau „cibernetizare".

În domeniul educațional, diviziunea convențională a programei de învățământ pe materii este deja învechită, ca *trivium** și *quadrivium*** medieval de după Renaștere. Orice materie studiată în profunzime se relaționează cu celelalte materii. Aritmetica din clasa a treia sau a noua, când este predată din punct de vedere al teoriei numerelor, al logicii simbolice și istoriei culturale nu mai este doar o practică în rezolvarea problemelor. Continuate în modelele actuale ale relațiilor fragmentate, programa noastră educațională garantează cetățenilor imposibilitatea de a înțelege lumea cibernetizată în care trăiesc.

Majoritatea oamenilor de știință sunt conștienți că, de vreme ce am obținut cunoștințe în domeniul electricității, nu este posibil să vorbim despre atomi ca fiind bucăți de materie. Încă o dată, cu cât se știe mai mult despre „descărcările" electrice și energie, cu atât scade tendința de a vorbi despre electricitate ca despre un lucru ce „curge" ca apa printr-un fir sau este „conținută" într-o baterie. Mai degrabă există tendința de a vorbi despre electricitate ca fiind „conținută" în orice lucru. Pictorii au știut de mult că obiectele nu sunt conținute în spațiu, ci își generează spațiul propriu. Conștientizarea acestui fapt în matematica secolului trecut l-a ajutat pe Lewis Carroll, matematicianul din Oxford, să scrie *Alice în țara minunilor*, în care timpul și spațiul nu sunt nici uniforme, nici continue, după cum păreau a fi în Renaștere. Cât privește viteza luminii, aceasta reprezintă doar viteza cauzalității totale.

Este un aspect important al erei electrice faptul că stabilește o rețea globală ce seamănă mult cu sistemul nervos central. Sistemul nostru nervos central nu este doar o rețea electrică, ci constituie un domeniu unificat de experiență. După cum au evidențiat biologii,

---

* În unitățile medievale, *trivium* era compus din cele trei materii care erau învățate mai întâi: gramatica, logica și retorica. Cuvântul este de origine latină și are semnificația „cele trei căi" sau „cele trei domenii" ce au pus bazele artelor liberale medievale.

** *Quadrivium* semnifică patru materii, sau arte, care erau studiate după trivium în universitățile medievale. *Quadrivium* se compunea din artimetică, geometrie, muzică și astronomie.

creierul este locul de interacțiune unde toate tipurile de impresii și experiențe pot fi schimbate și traduse dându-ne posibilitatea de *a reacționa în fața lumii ca un tot*. În mod normal, când tehnologia electrică intră în joc, cea mai mare varietate și cel mai mare grad de operații din industrie și societate își asumă o poziție uniformă. Totuși, această unitate organică a interprocesării, care este inspirată de electromagnetism în cele mai diverse și specializate domenii și tipuri de acțiune, reprezintă chiar opusul organizării într-o societate mecanizată. Mecanizarea oricărui proces este obținută prin fragmentare, începând cu mecanizarea scrisului prin caractere mobile, ce a primit denumirea de „monofractură a manufacturii".

Telegraful electric, când s-a încrucișat cu tipografia, a creat noua formă ciudată a ziarului modern. Orice pagină a presei telegrafice este un mozaic suprarealist format din bucăți de „interes general" în acțiune. La fel a fost și forma de artă a lui Chaplin și a primelor filme mute. Iar aici, o accelerare extremă a procesului de mecanizare, o linie de asamblare de instantanee pe celuloid a dus la producerea unei inversări stranii. Mecanismul de producere a filmelor, ajutat de electricitate, a creat iluzia formei organice și a mișcării, după cum o poziție fixă a creat iluzia perspectivei pe o suprafață netedă cu cinci sute de ani înainte.

Același lucru se întâmplă mai puțin superficial atunci când principiul electric se încrucișează cu liniile mecanice ale organizării industriale. Automatizarea reține din caracterul mecanic tot atât de mult cât a preluat automobilul din formele calului și ale căruței. Totuși, oamenii discută despre automatizare ca și cum nu am fi trecut bariera ovăzului, ca și cum votul cailor la următoarele alegeri ar șterge de pe fața pământului regimul automatizării.

Automatizarea nu este o extensie a principiilor mecanice ale fragmentării și separării operațiilor. Este mai degrabă caracterul instantaneu al electricității care a invadat lumea mecanică. Din acest motiv, cei care sunt implicați în automatizare insistă că este un mod de a gândi, după cum este și un mod de a acționa. Sincronizarea instantanee a numeroaselor operații a eliminat modelul mecanic al producerii operațiilor în ordine secvențială. Linia de asamblare a urmat

modul de deplasare al burlacului. Nu doar aspectul liniar și secvențial al analizei mecanice a fost șters de rapiditatea propagării informațiilor pe cale electrică și sincronizarea informațiilor care înseamnă automatizare.

Automatizarea și cibernetizarea se ocupă cu toate unitățile și componentele procesului industrial, după cum radioul sau televiziunea combină audiența într-un nou proces interrelaționat. Acest nou tip de interrelaționare în cadrul industriei și divertismentului este rezultatul vitezei instantanee propagate prin intermediul electricității. Noua tehnologie electrică extinde procesarea instantanee a cunoștințelor prin interrelaționare, care a avut loc cu mult timp în urmă în sistemul nostru nervos central. Este aceeași viteză ce constituie „unitatea organică" și pune capăt erei mecanice care a atins o dezvoltare mai mare datorită lui Gutenberg. Automatizarea aduce cu sine „producția în masă", nu în termeni de mărime, ci ca o acceptare participativă instantanee. La fel este și caracterul „mass-media". Mijloacele de comunicare în masă nu sunt un indicativ al mărimii audienței, ci al faptului că toată lumea se implică în aceste mijloace, în același timp. Astfel, industria de bunuri de consum din cadrul procesului de automatizare are același caracter structural ca al industriilor de divertisment, astfel încât amândouă se apropie de condiția informațiilor transmise instantaneu. Automatizarea afectează nu numai producția, ci fiecare etapă a consumului și a pieței; deoarece consumatorul devine producător în cadrul circuitului automatizat, la fel cum cititorul presei telegrafice mozaicale își face propriile știri sau constituie chiar *subiectul* acestor știri.

Dar există o componentă a procesului de automatizare care este la fel de importantă ca și caracterul tactil al imaginii de televiziune. Este faptul că, la orice dispozitiv automat sau galaxie de mașinării și funcții, generarea și transmiterea energiei sunt separate de operația ce utilizează energia. Același lucru este adevărat în toate structurile servomecanice ce implică feedback. Sursa energiei este separată de procesul transpunerii informațiilor sau de aplicarea cunoștințelor. Acest lucru este clar în funcționarea telegrafului, unde energia nu ține seama dacă un cod scris este francez sau german. Aceeași separare între putere și

proces se obține în industria automatizată sau în „cibernetizare". Electricitatea poate fi aplicată rapid multor tipuri de sarcini.

Dar nu la fel se întâmpla în cadrul sistemelor mecanice. Energia și munca efectuată s-au aflat într-o relație directă, fie că a fost vorba despre mână și ciocan, apă și cal, cal și căruță, aburi și piston. Electricitatea a adus o ciudată elasticitate în această problemă, asemănătoare unei lumini ne-electrice care luminează un câmp întreg și nu dictează ce trebuie făcut. Aceeași lumină poate face posibilă îndeplinirea unor sarcini multiple, la fel cum se întâmplă cu energia electrică. Lumina este un tip de energie nespecializată identică cu informațiile și cunoștințele. La fel este și relația electricității cu automatizarea, de vreme ce și energia și informațiile pot fi utilizate în diferite modalități.

Înțelegerea acestui fapt este indispensabilă înțelegerii erei electronice și în special a procesului de automatizare. Energia electrică și producția tind să fuzioneze cu informațiile și educația. Marketingul și bunurile de consum tind să însemne același lucru ca procesul de învățare, instruire și stocare a informațiilor. Toate acestea fac parte din *implozia* electrică care urmează acum secolelor de *explozie* și specializare crescută. Era electronică este una de iluminare, la modul literal. La fel cum lumina este transformată imediat în energie și informații, și automatizarea pe cale electrică unește producția, consumul și învățarea într-un proces inextricabil. Din acest motiv, profesorii reprezintă deja cel mai mare grup de angajați din economia Statelor Unite și e posibil să rămână *singurul* grup.

Același proces de automatizare ce provoacă o retragere a forței de muncă existente din industrie, îi permite procesului de învățare să devină principalul tip de producție și consum. De aici alarma prostească despre șomaj. Procesul de instruire plătită devine ramura dominantă a forței de muncă și sursa bunăstării în societatea noastră. Acesta este noul *rol* al bărbaților în societate, pe când vechea idee mecanică a „slujbelor" sau sarcinilor fragmentate și locurilor de muncă specializate pentru „muncitori" își pierde înțelesul în contextul automatizării.

Inginerii au spus adesea că, pe măsură ce nivelul informațiilor crește, aproape orice tip de material se poate adapta oricărei utilizări.

Acest principiu este cheia înțelegerii automatizării electrice. În cazul electricității, pe măsură ce energia pentru producție nu mai depinde de operațiunea muncii, nu numai viteza duce la producerea interacțiunii totale și organice, dar și faptul că electricitatea reprezintă informații complete care, în mod obișnuit, iluminează tot ce ating. Orice proces care abordează interrelaționarea instantanee dintr-un câmp total tinde să se ridice la nivelul conștientizării, astfel încât calculatoarele par „să gândească". De fapt, aceste informații au, în prezent, un grad mare de specializare și lipsesc cu desăvârșire din procesul de interrelaționare ce produce conștientizarea. Desigur, informațiile acestea pot simula procesul conștientizării după cum rețelele electrice globale încep să simuleze condiția sistemului nostru nervos central. Dar un computer conștient ar reprezenta o extensie a conștiinței noastre, după cum un telescop este o extensie a ochilor noștri, iar păpușa unui ventriloc este o extensie a acestuia.

Automatizarea își asumă, desigur, servomecanismul și calculatorul. Adică își asumă electricitatea ca depozitar și expeditor al informațiilor. Aceste caracteristici de depozitar sau „memorie" și accelerator reprezintă fundamentul oricărui mijloc de comunicare. În cazul electricității, nu substanța este cea depozitată sau transmisă, ci percepția și informația. Cât despre accelerarea procesului tehnologic, aceasta se apropie de viteza luminii. Toate mijloacele ne-electrice au grăbit cu puțin lucrurile. Volanului, drumului, vasului, avionului, chiar și navei spațiale le lipsește caracterul mișcării instantanee. Atunci, este ciudat că electricitatea ar trebui să confere tuturor fostelor forme de organizare umană un nou caracter? Truda omului devine un fel de iluminare. După cum lui Adam, care nu căzuse încă în păcat, i s-a dat sarcina de a contempla și pune nume animalelor, la fel s-a întâmplat și cu automatizarea. Acum trebuie doar să dăm nume și să programăm un proces sau produs pentru a-l îndeplini. Nu este asemănător cu cazul Schmoo și Al Capp? Cineva trebuia doar să se uite la un Schmoo și să se gândească îndelung la cotlete de porc sau caviar, și Schmoo se transforma instantaneu în obiectul dorinței. Automatizarea ne introduce în lumea lui Schmoo. Lucrurile la comandă le înlocuiesc pe cele produse în masă.

Permiteți-ne, după cum spun chinezii, să ne mutăm scaunele mai aproape de foc și să vedem ce spunem. Schimbările pe cale electrică asociate cu automatizarea nu au nimic de-a face cu ideologiile sau programele sociale. Dacă ar fi avut vreo legătură, ar fi putut fi întârziate sau controlate. Însă extensia tehnologică a sistemului nostru nervos central pe care o numim forme media electrice a luat ființă cu mai mult de un secol în urmă, în mod subliminal. Și efectele au fost tot subliminale. Și așa rămân. În nicio perioadă a culturii oamenii nu au înțeles mecanismele psihice implicate într-o invenție sau tehnologie. Astăzi, pentru prima oară, viteza instantanee a informațiilor electrice ne permite să recunoaștem ușor modelele și contururile formale ale schimbării și dezvoltării. Întreaga lume, trecutul și prezentul, este revelată acum ca o plantă în creștere într-un film care se derulează foarte rapid. Viteza electrică este sinonimă cu lumina și cu înțelegerea cauzelor. Astfel, prin utilizarea electricității în situațiile mecanizate anterior, oamenii descoperă cu ușurință legăturile întâmplătoare și modelele cauzale care nu erau observabile la tempoul încetinit al schimbării pe cale mecanică. Dacă derulăm înapoi lungul proces de alfabetizare și cel al tiparului, precum și efectele acestora asupra experienței și organizării sociale, putem observa cu ușurință cum aceste forme au adus acel grad ridicat de uniformitate și omogenitate socială care este indispensabilă industriei mecanice. Derulați-le în urmă și vom avea șocul nefamiliarității în familiarul necesar pentru înțelegerea vieții formelor. Electricitatea ne obligă să derulăm înapoi procesul de dezvoltare mecanică, deoarece inversează mare parte din această dezvoltare. Mecanizarea depinde de împărțirea proceselor pe bucăți omogenizate, dar nerelaționate. Electricitatea unifică aceste fragmente deoarece viteza sa de operare necesită un mare grad de interdependență în toate etapele operațiilor. Viteza electrică și interdependența sunt cele care au pus capăt liniei de asamblare din industrie.

Aceeași nevoie de interrelaționare organică, adusă de viteza electrică a sincronizării, ne cere acum ca fiecare industrie și țară să obțină aceeași interrelaționare organică care a fost reflectată prima dată într-o unitate individuală automată. Viteza electrică are nevoie de structurarea organică a economiei globale la fel de mult ca procesul inițial de

mecanizare al tiparului sau al drumurilor care a dus la acceptarea unității naționale. Să nu uităm că naționalismul a fost o invenție importantă și o revoluție care, în epoca Renașterii, a șters de pe hartă multe regiuni. A fost o revoluție obținută în întregime prin rapiditatea propagării informațiilor prin intermediul literelor tipărite. Naționalismul a traversat multe din puterile tradiționale și grupările culturale care s-au format încet în diferite regiuni. Multinaționalismul a văduvit îndelung Europa de o unitate economică. Piața Comună a obținut această unitate numai după cel de-al Doilea Război Mondial. Războiul înseamnă o schimbare socială accelerată și o mișcare a materiei. Guvernând industria și viața socială cu viteza electricității, explozia cu sensul de prăbușire a procesului de dezvoltare devine ceva normal. Pe de altă parte, tipul de „război" vechi devine impracticabil, ca și cum ai juca șotron cu buldozerul. Interdependența organică înseamnă că dezmembrarea oricărei părți din organism poate fi fatală întregului corp. Orice industrie a trebuit să „regândească continuu" (stângăcia acestei expresii trădează greutatea procesului) orice funcție și rolul acesteia în economie. Dar automatizarea nu forțează numai industria și specialiștii în planificare urbană, ci și guvernul și chiar educația să interrelaționeze cu factorii sociali.

Diferitele organizații militare au trebuit să adopte automatizarea foarte rapid. Formele mecanice ineficiente ale organizațiilor militare au dispărut. Echipe mici de experți au înlocuit armatele de cetățeni de ieri, chiar mai repede decât au preluat reorganizarea industriei. Masele de cetățeni alfabetizați și omogenizați, a căror pregătire a durat atât de mult, fiind atât de necesară unei societăți mecanizate, devin o povară și o problemă pentru o societate automatizată, deoarece automatizarea și electricitatea necesită o abordare profundă în toate domeniile și toate perioadele. De aici, respingerea bruscă a bunurilor, scenariului, educației și modului de viață standardizate în America de după al Doilea Război Mondial. Este o schimbare impusă de tehnologia electrică în general și, în particular, de imaginea de televiziune.

Automatizarea a fost prima oară resimțită și observată la scară largă în industriile gazului, cărbunelui, petrolului și minereurilor metalice. Schimbările ample din aceste domenii care au avut loc datorită

electricității au început să invadeze toate domeniile funcționarilor și ale administrației. În consecință, mulți oameni au început să privească societatea în ansamblu ca pe o mașinărie unificată și unică de obținere a bunăstării. Aceasta a fost concepția normală a brokerului care manipula acțiuni și informații cu ajutorul mijloacelor electrice de informare publică: presa, radioul, telefonul și telexul. Dar manipularea caracteristică și abstractă a informațiilor ca mijloc de a obține venituri nu mai este monopolul brokerului. Acum este împărțită de fiecare inginer și de toate industriile din domeniul comunicațiilor. Cu electricitatea ca factor energizant și sincronizant, toate aspectele producției, legate de consum și ale organizației devin neînsemnate în procesul de comunicare. Însăși ideea comunicării ca interacțiune este inerentă electricității, ce combină energia și informațiile în diversitatea lor multiplă.

Oricine începe să examineze tiparele automatizării observă că perfecționarea mecanismelor individuale prin automatizarea lor implică un feedback. Aceasta înseamnă introducerea unei bucle sau circuit de informații acolo unde înainte a existat numai un singur traseu sau o înșiruire mecanică. Feedbackul înseamnă sfârșitul liniarității care a sosit în lumea occidentală odată cu alfabetul și formele continue ale spațiului euclidian. Feedbackul sau dialogul dintre mecanism și mediul lui înconjurător aduce o rețea de dispozitive individuale, într-o galaxie plină de astfel de dispozitive. Mai urmează încă o rețea de uzine și fabrici individuale care se întrețes în întreaga matrice industrială de materiale și servicii ale unei culturi. În mod normal, această etapă privește lumea formelor politice, deoarece operarea într-un complex industrial sub forma unui sistem organic afectează munca, siguranța, educația și viața politică, necesitând o înțelegere deplină a viitoarelor schimbări culturale. Asumările absurde și factorii subliminali nu își au locul în astfel de organizații electrice și instantanee.

Așa cum artiștii au început acum un secol să își construiască lucrările în mod invers, *începând cu efectul*, la fel se întâmplă acum cu industria și planificarea. În general, viteza electrică necesită cunoașterea în totalitate a efectelor sale ultime. Rapiditatea mecanică, întrucâtva radicală în reconturarea vieții personale și sociale, permitea lucrurilor să se petreacă în mod secvențial. Bărbații puteau, în mare

parte, să ducă o viață normală pe baza unui singur set de deprinderi. Nu este însă cazul în vremea vitezei electrice. Dobândirea unor noi cunoștințe și deprinderi de către cei în funcții de conducere, aflați la vârsta mijlocie, este una dintre cele mai comune cerințe ale tehnologiei electrice. Cei aflați în funcții de conducere sau „marile rotițe", după cum mai sunt numiți în mod arhaic și ironic, se află printre grupurile cele mai intens puse sub presiune și hărțuite în mod insistent din istoria omenirii. Electricitatea n-a făcut doar să solicite o cunoaștere tot mai profundă și o interacțiune mai rapidă, ci a armonizat programele de producție cu o rigoare asemănătoare aceleia cerute membrilor unei orchestre simfonice. Iar satisfacțiile sunt la fel de puține și pentru cei din funcții de conducere, cât și pentru cei din orchestra simfonică, de vreme ce un membru al marii orchestre nu poate auzi nimic din muzica care ajunge la public. El aude numai zgomotul.

Rezultatul accelerării electrice la scară largă în industrie este crearea unei sensibilități intense față de interrelaționarea și interprocesarea întregului, astfel încât atrage după sine noi tipuri de organizare și talent. Văzute dintr-o perspectivă mai veche, această rețea electrică de uzine și procese pare dificilă. De fapt, rețeaua nu este mecanică și începe să dezvolte sensibilitatea și pliabilitatea specifice organismului uman. Dar necesită aceeași hrană și îngrijire atentă și diversă ca și organismul animal.

Datorită interacțiunii complexe și instantanee a proceselor formei organice, industria automatizată are puterea de a se adapta utilizărilor multiple. Un mecanism proiectat pentru producția automatizată a becurilor electrice reprezintă o combinație de procese care au fost anterior gestionate de câteva alte mecanisme. Cu un singur operator, acesta poate funcționa în același ritm continuu ca un copac din punct de vedere al consumului și rezultatului final. Dar, spre deosebire de copac, mecanismul are un sistem încastrat de șabloane și armături care pot fi schimbate pentru a face acest dispozitiv să producă o întreagă gamă de produse, de la lămpi de radio la pahare de sticlă și ornamente de brad. Cu toate că o uzină automatizată este aproape ca un copac din punct de vedere al consumului și al produsului finit, este un copac care își poate schimba forma de la stejar, la arțar sau alun,

conform cerințelor. Acest lucru face parte din logica automatizării sau electricității, ce susține că specializarea nu se mai limitează la o singură specialitate. Dispozitivul automatizat poate funcționa într-o manieră specializată, dar nu se limitează la o singură linie de producție. După cum mâinile și degetele noastre sunt capabile de îndeplinirea mai multor sarcini, factorul automatizării are o putere de adaptare care nu exista în etapa pre-electrică și mecanică a tehnologiei. Pe măsură ce *toate* lucrurile devin mai complexe, devin și mai puțin specializate. Omul este mai complex și mai puțin specializat decât un dinozaur. Vechile operații mecanice erau proiectate să fie din ce în ce mai eficiente, pe măsură ce deveneau mai ample și mai specializate. Cu dispozitivele electrice și automate se întâmplă invers. Un dispozitiv automat nou pentru fabricarea țevilor de eșapament este de mărimea a două sau trei birouri. Ecranul panoului de comandă are mărimea unui pupitru. Nu are ștanțe, dispozitive de fixare de niciun fel, ci mai degrabă niște lucruri de folosință comună cum ar fi unelte de apucat sau prese de îndoit. Cu acest dispozitiv, este posibil să produci optzeci de tipuri diferite de țevi de eșapament succesive, la fel de rapid, ușor și ieftin ca în cazul producerii a optzeci de țevi de același tip. Iar caracteristicile procesului de automatizare electrică sunt canalizate în direcția reîntoarcerii la flexibilitatea meșteșugărească pe care mâinile noastre o posedă. Programarea poate opera acum schimbări nesfârșite în cadrul programului. Feedbackul electric sau tiparul dialogului „dispozitivului" automat și programat de computer stabilește linia de separare de vechiul principiu mecanic al mișcării unidirecționale.

Acest calculator oferă un model ce posedă caracteristicile procesului de automatizare. Din punctul de vedere al procesării materialului până la fabricarea produsului finit, operațiile tind să se automatizeze independent și interdependent. Sincronizarea operațiilor se află sub controlul aparatelor de măsură și al instrumentelor care pot fi controlate de la panourile de comandă electronice. Materialul de consum este relativ uniform în mărime, formă și proprietăți chimice, la fel ca și materialul de producție. Dar procesarea, în aceste condiții, permite folosirea capacităților la cel mai înalt nivel, pentru

orice perioadă de timp dorită. În comparație cu vechile dispozitive, reprezintă diferența dintre sunetul unui oboi dintr-o orchestră și același sunet scos de un instrument muzical electronic. Instrumentul muzical electronic poate reda orice sunet, la orice intensitate și pentru orice perioadă de timp. Observați că vechea orchestră simfonică este, prin comparație, un dispozitiv de instrumente separate care *redau efectul unității organice*. Odată cu instrumentul electronic, *se începe* cu unitatea organică ca fapt imediat al sincronizării perfecte. Acest lucru face din încercarea de a crea un efect al unității organice ceva ce nu își are rostul. Muzica electronică trebuie să își stabilească alte obiective.

La fel se întâmplă și cu logica automatizării industriale. Tot ce am obținut anterior prin mult efort și coordonare poate fi îndeplinit pe cale electrică, fără efort. Astfel, apare spectrul șomajului și al lipsurilor specifice erei electrice. Bunăstarea și munca devin factori informaționali și este nevoie de structuri complet noi pentru a administra o afacere și a o relaționa cu nevoile sociale și ale piețelor de consum. Odată cu tehnologia electrică, noile tipuri de interdependență instantanee și interprocesare care pun stăpânire pe producție intră, de asemenea, pe piață și în organizarea socială. Din acest motiv, piețele și educația proiectate pentru a conlucra cu produsele muncii de sclav ale producției mecanice devin inadecvate. Sistemul nostru educațional a dobândit demult caracterul fragmentar și repetitiv al mecanismului. Se află acum sub presiune crescândă în vederea obținerii acelei profunzimi și interrelaționări care sunt indispensabile în lumea simultană a organizării electrice.

În mod paradoxal, automatizarea face ca educația opțională să fie obligatorie. Era electrică a servomecanismelor îi eliberează pe oameni de servitutea mecanică a perioadei anterioare. Pe măsură ce automobilele au eliberat calul, proiectându-l la nivelul divertismentului, la fel procedează și automatizarea cu oamenii. Suntem, deodată, amenințați cu o eliberare care ne afectează resursele inerente de autoimplicare și participare imaginativă în cadrul societății. Acest lucru pare să fie soarta care îi atrage pe oameni către rolul de artist în cadrul societății. Are efectul de a face oamenii să realizeze cât de mult au ajuns să depindă de rutina fragmentată și repetitivă a erei mecanice. Cu mii de

ani în urmă, căutătorul de mâncare nomad a preluat sarcini relativ sedentare. A început să se specializeze. Dezvoltarea scrisului și a tiparului erau etape principale în acel proces. Ei erau specialiștii supremi în separarea rolurilor cunoștințelor de cele ale acțiunii chiar dacă, uneori, se părea că „penelul este mai puternic decât sabia". Dar, odată cu răspândirea electricității și automatizării, tehnologia proceselor fragmentare au fuzionat brusc cu dialogul uman și nevoia de respect pentru unitatea umană. Oamenii devin, deodată, culegători nomazi ai cunoștințelor, mai nomazi, informați și eliberați de specializarea fragmentară ca niciodată — dar și mai implicați ca niciodată în procesul social de ansamblu; de când cu electricitatea, ne extindem sistemul nervos central în mod global, interrelaționând instantaneu cu orice experiență umană. De mult obișnuiți cu această situație în știrile de la bursă sau în cele de senzație de pe prima pagină, putem pricepe înțelesul acestei noi dimensiuni mai repede atunci când se subliniază faptul că este posibil să „pilotezi" avioane pe calculator. Comenzile unui avion pot fi programate și avionul poate fi testat într-o varietate de condiții extreme înainte de a părăsi biroul de proiectare. La fel se întâmplă și în cazul noilor produse și organizații de diferite tipuri. Putem rezolva nevoi sociale complexe cu ajutorul calculatorului cu aceeași siguranță arhitecturală pe care am utilizat-o și în domeniul locuințelor personale. Industria în ansamblu a devenit unitatea de calcul, după cum s-a întâmplat și în cazul societății, politicii și a sistemului educațional în ansamblu.

Mijloacele electrice de stocare și transfer al informațiilor cu viteză și precizie fac ca și cele mai mari unități de date să fie administrate la fel precum cele mici. Astfel, automatizarea unei uzini sau a unei întregi industrii oferă un exemplu minor de schimbări care trebuie să aibă loc în societate datorită aceleiași tehnologii electrice. Interdependența totală este punctul de plecare. Totuși, gama de alegeri în proiectare și obiectiv din cadrul câmpului total al interprocesului electromagnetic este mult mai amplă decât ar fi putut fi în perioada mecanizării.

De vreme ce energia electrică este independentă de locul sau tipul acțiunii de muncă prestată, creează tipare de descentralizare și diversitate în sarcina care trebuie îndeplinită. Aceasta este o logică evidențiată

destul de simplu în diferența dintre lumina produsă de foc și cea electrică, de exemplu. Persoanele grupate în jurul unui foc sau lumânări, pentru a se încălzi sau a avea lumină, sunt mai puțin apte să gândească sau să îndeplinească chiar sarcini independente, decât acelea care au lumină electrică. În același fel, modelele sociale și educaționale care pot fi automatizate sunt cele de autoimplicare și de autonomie artistică. Panica cu privire la automatizare, văzută ca o amenințare la adresa uniformității la scară globală, înseamnă proiectarea în viitor a standardizării și specializării mecanice, care sunt acum de domeniul trecutului.

# Glosar

**Alfabet:**

(fonetic): un sistem de scriere care indică modul în care se pronunță unitățile sale. Comparați *și* fonetic cu non-fonetic. Studiul alfabetului fonetic este crucial pentru identificarea calităților și efectelor extrem de diferite ale acestuia și ale altor sisteme de scriere, cum ar fi hieroglifele și ideogramele (Vezi și *structura liniară*).

**Alfabetizare:**

În general, capacitatea de a citi. În mod special, utilizarea literelor și a alfabetului fonetic (Vezi și *alfabet*).

**Amorțire:**

Vezi și *Transa lui Narcis.*

**Autoamputare:**

Concept împrumutat din cercetarea medicală asupra stresului. Se referă la reacția corpului uman la iritația produsă de o sursă neidentificabilă, prin reducerea sensibilității zonei afectate. Conceptul este extins ca explicație pentru dezvoltarea tehnologiei umane.

**Automatizare:**

Termenul nu trebuie înțeles în sensul său comun, de montaj industrial complex făcut de mai multe unități mecanice, ci mai curând ca tehnică de a converti un proces mecanic într-o operațiune automată prin intermediul controlului electronic.

**Bun-simț:**

O traducere directă și literală a sintagmei latine *sensus communis*, care se referă la elucidarea conștientă a experienței prin transferul sau transpunerea sa sistematică de la un simț la altul sau la toate celelalte. Simțul tactil, „locul de întâlnire a simțurilor", este bunul-simț.

**Câmp:**

Proprietățile totale sau unificate ale unui subiect sau ale unei metode de analiză. Conceptul de câmp apare în lingvistică *(teoria câmpului semantic)* și în fizică *(teoria câmpului unificat)*.

**Contra-iritant:**

Când tehnologiile produc stres și presiune prin intermediul accelerării și al supraîncărcării, apar noi tehnologii care anulează aceste efecte. Contra-iritanții pot fi benigni (jocuri) sau la fel de distrugători ca și iritantul original (de pildă dependența de droguri).

**Conținut:**

În diversele sale sensuri convenționale de material conceptual transportat, informație, înțeles sau mesaj distrage atenția de la tehnologia sau mediul care transportă conținutul. Orice mediu este mai puternic în sine decât orice conținut s-ar putea transmite prin el, și în acest sens *mediul este mesajul*.

**Descentralizare:**

Descentralizarea puterii politice, a structurilor urbane, a mediilor de muncă etc. este efectul principal al electricității.

**Detașare:**

Sau capacitatea de a acționa fără a reacționa, care merge mână în mână cu natura fragmentatoare a alfabetului fonetic; este un efect puternic și primar al alfabetizării (Vezi și *alfabetizare*).

**Detribalizare:**

Sau prăbușirea structurii și șabloanelor tribale; este o consecință a introducerii alfabetizării și tehnologiilor mecanice în societăți și culturi.

**Dinamica centru-margini:**

Dinamica oricărui sistem care operează prin expansiune într-un singur sens, de la centru către elementele sale periferice. Dinamica centru-margini este asociată cu o mulțime de extensii tehnologice și structuri sociale, de la alfabetul fonetic și Imperiul Roman, la liniile de montaj și separarea individului de stat.

**Explozie:**
Un termen-cheie pentru descrierea efectului de fragmentare și specializare al tehnologiilor mecanice (Vezi și *fragmentare, cf. implozie*).

**Fragmentare:**
Efectul principal al tehnologiilor mecanice care operează pe baza principiului repetabilității. Fragmentarea caracterizează tehnologiile de la alfabetul fonetic și caracterele mobile, la cunoașterea specializată și linia de montaj.

**Hibridizare:**
Interacțiunea formelor media, care relevă în mod deosebit caracteristicile și efectele lor structurale.

**Iconic:**
În sensul larg al oricărei forme complete; are legătură cu proprietățile oricărei funcții care implică participare. Calitățile iconice sunt asociate cu simțul mirosului și cel tactil, cu întrepătrunderea simțurilor, ca în cazul televiziunii.

**Implozie:**
Efectul principal al electricității, care a permis existența celei mai puternice extensii tehnologice, aceea a sistemului nervos central, cu eliminarea efectivă a spațiului și a timpului și inversarea efectelor formelor media asociate cu tehnologiile mecanice (*cf. explozie*).

**Informație:**
Ocazional în sensul de *fapte* sau *date*, dar mai frecvent în sensul unui mediu și al calității sale de a fi *în formare* sau în relație cu alt mediu în cursul funcționării sale.

**Inversare:**
Un efect tipic care se manifestă atunci când o tehnologie este împinsă până la forma sa extremă și capătă caracteristici opuse celor inițiale.

**Înaltă definiție:**
Descrie media care transportă forme definite foarte precis și forme separate foarte clar — de exemplu, litere tipărite pe pagină, imagini fixate pe film. Sinonim cu „fierbinte", fără implicare (*cf. joasă definiție*).

**Închidere:**

În niciunul dintre sensurile pe care termenul le-a avut ca și cuvânt la modă la jumătatea anilor 1990, ci în legătură cu *autoamputarea* (vezi mai sus), cu referire la încercarea corpului uman de a-și regăsi echilibrul prin canalele sale de receptare a datelor senzoriale, ori de câte ori acest echilibru este stricat de noi forme media.

**Învechire sau desuetudine:**

Efectul tipic al unui mediu de a face ca formele media mai vechi, cu funcții identice sau similare, să ajungă învechite.

**Joasă definiție:**

Descrie media care transportă forme slab definite — de exemplu, sunetele vorbirii, imaginile de pe ecranul unui televizor. Sinonim cu „rece", implică participare (*cf. înaltă definiție*).

**Mediu:**

Fără să se limiteze la stereotipul mediului ca mijloc de comunicare în masă, cum ar fi radioul, mediul este o extensie a corpului uman (roata ca extensie a piciorului, computerul ca extensie a sistemului nervos central) sau o formă de organizare ori interacțiune socială (limbaj, drumuri, bani). În mod particular, mediul este un efect secundar al tehnologiei, în general invizibil; el constă în toate ajustările psihice și sociale pe care le suportă utilizatorii săi și societatea, atunci când adoptă o formă nouă. Este „mesajul" trimis de noua tehnologie astfel încât „mediul este mesajul".

**Mediu rece:**

Un mediu care cere participarea utilizatorului (Vezi și *mediu*).

**Mediu fierbinte:**

Un mediu care inhibă implicarea utilizatorului (Vezi și *mediu*).

**Mediu înconjurător:**

Înțeles ca situație totală, se poate referi în mod variat la vecinătatea fizică sau contextele sociale, dar mai frecvent se referă la trăsături ale acestora care permit examinarea efectelor induse în ele de către noile tehnologii. *Mediu înconjurător* este un alt termen pentru *mediu* (Vezi și *mediu*).

**Mesaj:**

În mod excepțional, în sensul de conținut (vezi mai sus); de obicei, în sensul schimbării scalei, ritmului sau șablonului acțiunii și interacțiunii umane provocate de media noi, astfel încât *mediul* (cel nou) *este mesajul* (oricărei inovații).

**Mit:**

Fără niciuna dintre conotațiile negative pe care le are în utilizarea contemporană (de exemplu *mit urban*), se referă la recunoașterea sau înțelegerea instantanee a unui proces complex (*cf. iconic, organic, șablon*).

**Mozaic:**

Formă integrală și proces integrator, strâns legat de *câmp* (Vezi mai sus).

**Organic:**

O calitate a structurilor interrelaționate în întregul lor (Vezi și *mit, structură*).

**Participare:**

Utilizat nu ca referire la participare *intelectuală* sau reflexivă, ci cu sensul de implicare și grad de implicare a simțurilor *fizice* ale utilizatorului unui mediu. Media fierbinți (vezi mai sus) se referă la o implicare senzorială sau participare scăzută; media reci (vezi mai sus) cer o participare ridicată.

**Raportul dintre simțuri:**

Gradul de echilibru dintre simțurile fizice în relație cu tehnologiile care le extind și care domină societatea.

**Repetabilitate:**

Principiul repetării nedefinite a unui proces sau al reutilizării unei unități specializate, fragmentate a unei tehnologii liniare mecanice.

**Retribalizarea:**

Recuperarea vechilor structuri și șabloane tribale într-o societate aflată anterior sub influența dominantă a tehnologiei mecanice și mai nou sub dominația tehnologiei electrice.

**Rol(uri):**

Formă de comportament social la locul de muncă, de educație etc., impusă de societatea occidentală cu ajutorul tehnologiei electrice, în contrast cu scopurile individuale în condițiile tehnologiei mecanice și alfabetizării.

**Sat global:**

O metaforă care sugerează micșorarea planetei noastre, în toate aspectele funcționării și organizării sociale, la dimensiunile unui sat, prin efectul electricității odată cu apariția telegrafului.

**Simbolism:**

Se referă în mod principal la manifestările estetice ale conștienței structurale (*cf. câmp, mozaic, mit, structură*).

**Simultaneitate:**

Un important efect secundar cultural al electricității.

**Sinestezie:**

Transferul percepțiilor de la un simț la altul și/sau integrarea simțurilor în artă, în scopuri estetice sau educative.

**Specializare:**

Vezi *fragmentare*.

**Structură liniară:**

O trăsătură-cheie a alfabetului fonetic și a tuturor derivatelor sale tehnologice, caracterizată prin izolarea și fragmentarea părților dintr-un întreg și unirea acestor fragmente cu principiul repetabilității, ca metodă științifică, producție industrială sau organizare socială.

**Structură tribală:**

Interacțiune socială caracterizată prin implicarea mutuală intensă a membrilor comunității și opusul individualismului detașat și al identităților private, caracteristică unei culturi alfabetizate în condițiile tehnologiei mecanice.

**Structură:**

Un întreg sau o configurație integrată, în mod special de genul celei impuse de tehnologia electrică (Vezi și *câmp, mozaic, mit*).

**Șablon:**
Definit anterior ca unitate a formei și funcției.

**Tactilitate:**
Utilizat nu numai referitor la simțul tactil, dar și pentru a descrie calitatea unui mediu care cere un grad înalt de implicare a unuia sau a mai multor simțuri.

**Tehnologie:**
În sens larg, același lucru cu *mediul.*

**Transa lui Narcis:**
Interpretarea mitului grecesc al lui Narcis drept incapacitatea de a recunoaște tehnologiile ca extensii ale ființei umane și neputința de a detecta mesajul, sau noul mediu înconjurător, creat de tehnologiile noi (Vezi și *amorțire*).

**Translare:**
Procesul transferării cunoștințelor de la un mod la altul.

**Uniformitate:**
Toate manifestările calității omogene ce rezultă din tehnologiile mecanice și principiul repetabilității (Vezi mai sus).

# Cuprins